

КЛАССИКА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

ИКОНОСТАС

Избранные труды по искусству

МИФРИЛ • РУССКАЯ КНИГА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1993

Содержание

- **От составителя VII**
- **Иконостас 1**
- **Обратная перспектива 175**
- **Храмовое действо 283**
- **Небесные знамена 307**
- **Анализ пространственности 317**
- **Автобиография 351**
- **Библиографическая справка 363**

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Имя Флоренского знакомо уже достаточно широкому кругу читателей. Изданы и переизданы главные его книги, опубликованы воспоминания, все возрастающее количество журнальных статей свидетельствует о стойком исследовательском интересе. Однако следует признать, что в центре внимания оказался прежде всего Флоренский-философ и богослов, тогда как его искусствоведческое наследие все еще остается если не *мало известным*, то — вне всякого сомнения — *мало доступным*. И это при том, что практически ни одна серьезная работа по теории изобразительных искусств, изданная в советское время, не обходилась без ссылок на “Обратную перспективу” и “Иконостас”, при том, что в период глобального методологического кризиса, переживаемого ныне наукой об искусстве, труды о. Павла в полной мере сохранили свою актуальность...

Вся жизнь Флоренского прошла в окружении художников и стихотворцев. В списке его московских знакомых — имена Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова, Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. Андрей Белый запечатлел в воспоминаниях его “увлекательную остроту” и “умирающий голос”*, а Велимир Хлебников произвел священника в Председатели Земного Шара.

Впрочем, и сам о. Павел писал стихи: опубликовал цикл в “Весах”, выпустил сборник. Быть может, оттого так поэтична и музыкальна его проза — эта неспешная струящаяся речь, напоминавшая Бердяеву “музыку падающих осенних листьев”**.

В 1904 г. он переезжает из Москвы в Сергиев Посад, принимает сан (1911), но, несмотря на географическое перемещение, по-прежнему остается в эпицентре духовных полей. В 1912–1914 гг. посещает дом художницы Любови Поповой, где собирается в это время цвет московского авангарда (В. Е. Татлин, А. В. Грищенко, А. А. Веснин), принимает в Посаде Белого, Иванова, Волошина. Сюда, в Посад, побеседовать с о. Павлом, стремится молодой Алексей Лосев, а одна из многочасовых бесед с Сергием Булгаковым запечатлена в прекрасном нестеровском портрете (“Философы”, 1917); хранящемся ныне в Третьяковской галерее.

После Октябрьского переворота эта вовлеченность в художественную жизнь, как ни странно, становится еще более глубокой и обогащается новыми гранями. 1918–1920 гг. — время работы Флоренского в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевской лавры. Ученый секретарь Комиссии, он

* Андрей Белый. Начало века. М., 1990, с. 299.

** Н. А. Бердяев. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. — В кн.: О России и русской философской культуре. М., 1990, с. 254.

участвует в научном описании памятников, разрабатывает оригинальную концепцию музейного строительства и воплощает ее в конкретном проекте. С начала двадцатых годов устанавливаются его близкие отношения с В. А. Фаворским — уже в ту пору крупнейшим русским графиком, теоретиком искусств и профессором Высших государственных художественных мастерских. По его рекомендации Флоренский был приглашен во ВХУТЕМАС, разработал и несколько лет читал на печатно-графическом факультете курс лекций “Анализ пространственности в художественных произведениях”. Кстати, одним из слушателей курса был Лев Жегин (Л. Ф. Шехтель), чей труд “Язык живописного произведения”, изданный полвека спустя*, написан под непосредственным влиянием Флоренского. В это время священник активно участвует в деятельности Союза художников и поэтов “Искусство — жизнь”, публикует статьи (“Храмовое действо” и “Небесные знамения”) в журнале “Мáковец” — печатном органе Союза — и в том же 1922 году создает свой фундаментальный “Иконостас”, ставший основой настоящего издания.

Несколько слов о структуре сборника. Все представленные здесь работы объединены не только тематически, но и хронологически — кратким промежутком с 1919 по 1925 год. Они вполне самостоятельны, но, собранные под одной обложкой, обнаруживают удивительную цельность и неожиданные взаимосвязи. Именно поэтому мы не стали придерживаться хронологической последовательности, предпочтя ей цельность и последовательность смысловую. Книгу открывает “Иконостас”, раскрывающий содержание системы в философско-эстетическом плане; “Обратная перспектива” и “Анализ простран-

* Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М., 1970.

ственности” переводят изложение в сферу конкретной теории искусств (главным образом — изобразительных), “Храмовое действо” посвящено проблеме функционирования памятника в художественной среде и целостному сохранению среды в условиях музея.

Завершая это краткое предисловие, составитель выражает свою искреннюю признательность Александру Соловьеву, Кириллу Хрусталеву, Валерию Шилову, а также Александре Федоровне Федоровой, оказавшим огромную помощь при подготовке этой книги.

Андрей Наследников

ИКОНОСТАС

По первым словам летописи бытия, Бог “сотворил небо и землю” (Быт. 1, 1), и это деление всего сотворенного надвое всегда признавалось основным. Так и в исповедании веры мы именуем Бога “Творцом видимых и невидимых”, Творцом как видимого, так, равно, и невидимого. Но эти два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет. Как же понимать ее?

Тут, как и в других вопросах метафизики, исходною точкой послужит конечно то, что мы уже знаем в себе самих. Да, жизнь нашей собственной души дает опорную точку для суждения об этой границе соприкосновения двух миров, ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие,

пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени, когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это прикосновение. В нас самих покров зримого мгновениями разрывается и сквозь него, еще сознаваемого разрыва, веет незримое, нездешнее дуновение: тот и другой мир растворяются друг в друге, и жизнь наша приходит в сплошное струение, вроде того, когда подымается над жаром горячий воздух.

Сон — вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере, чаще всего бывает низшей; но и сон, даже в диком своем состоянии, невоспитанный сон, восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью. И мы знаем: на пороге сна и бодрствования, при прохождении промежуточной между ними области, этой границы их соприкосновения, душа наша обступает сновидениями.

Нет нужды доказывать давно доказанное: глубокий сон, самый сон, т. е. сон как таковой, не сопровождается сновидениями, и лишь полусонное-полубодрственное состояние, именно граница между сном и бодрствованием, есть время, точнее сказать, время-среда возникновения сновидческих образов. Едва ли не правильно то толкование сновидений, по которому они соответствуют в строгом смысле слова мгновенному переходу из одной сферы

душевной жизни в другую и лишь потóм, в воспоминании, т. е. при транспозиции в дневное сознание, развертываются в наш, видимого мира, временной ряд, сами же по себе имеют особую, не сравнимую с дневною, меру времени, “трансцендентальную”. Припомним в двух словах доказательство тому.

“Мало спалось, да много виделось” — такова сжатая формула этой сгущенности сновидческих образов. Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых обстоятельствах — века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с неимоверной быстротою. Но если всякий согласен, и не зная принципа относительности, что в различных системах, по крайней мере применительно к рассматриваемому случаю, течет свое время, со своею скоростью и со своею мерою, то не всякий, пожалуй, даже не многие, задумывался над возможностью времени течь с бесконечной быстротою и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получать обратный смысл своего течения. А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда

наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного — в мнимое. Первый шаг в этом направлении, т. е. открытие времени **мгновенного**, был сделан бароном Карлом Дюпрелем, тогда еще совсем молодым человеком, и этот шаг был самым существенным из числа всех им сделанных. Но непонимание **мнимостей** внушило ему робость перед дальнейшим и более существенным открытием, несомненно, лежавшим на его пути, — признанием **времени обращенного**.

Схематически рассуждение можно повести примерно так. Общеизвестны и в жизни каждого несомненно многочисленны, хотя и непродуманны в занимающем нас смысле, сновидения, вызванные какою-нибудь внешнею причиною, точнее сказать, по поводу или на случай того или другого внешнего обстоятельства. Таковым может быть какой-либо шум или звук, громко сказанное слово, упавшее одеяло, внезапно донесшийся запах, попавший на глаза луч света и т. д. — трудно сказать, что не может быть толчком к разворачивающейся деятельности творческой фантазии. Может быть, не было бы поспешностью признать и все сны такого происхождения, чем, впрочем, объективная их значимость ничуть не подрывается. Но очень редко это банальное признание (утверждение) поводом сновидения некоторого внешнего обстоятельства сопоставляется с самою **композицией** сновидения, возникшего в данном случае. Скорее всего, эта невнимательность к **содержанию** сновидения питается

установившимся взглядом на сновидения как на нечто пустое, недостойное разбора и мысли. Но так или иначе композиция сновидений “по поводу”, я бы осмелился сказать, и вообще всех сновидений, по крайней мере большинства, — строится по такой схеме.

Сонная фантазия представляет нам ряд лиц, местностей и событий, целесообразно сцепляющихся между собою, т. е. конечно не глубокой осмысленностью событий, которыми направляется действие сонной драмы, а в смысле прагматизма: мы ясно сознаём связь, приводящую от некоторых причин, событий-причин, видимых во сне, к некоторым следствиям, событиям-следствиям сновидения; отдельные события, как бы ни казались они нелепыми, однако, связаны в сновидении причинными связями, и сновидение развивается, стремясь в определенную сторону и роковым, с точки зрения сновидца, образом приводит к некоторому заключительному событию, являющемуся развязкою и завершением всей системы последовательных причин и следствий. Сновидение завершается событием x , которое произошло потому, что раньше его произошло событие t , а t произошло потому, что раньше его было событие z , а z имело прежде себя свою причину r и т. д., восходя от следствий к причинам, от последующего к предыдущему, от настоящего к прошедшему до некоторого начального и обыкновенно совсем незначительного, ничем не знаменательного события a — причины всего последующего за ним,

как это сознается в сновидении. Но мы помним ведь, что причиною извне, дневным сознанием наблюдаемою, всего сновидения, как целого, как целой композиции, было некоторое внешнее, для замкнутой системы спящего, событие или обстоятельство. Назовем его Ω .

Теперь спящий просыпается, не только побужденный этою причиною Ω к бывшему у него сновидению, но и пробужденный им, причем, однако, развязка сновидения x совпадает или почти совпадает по своему содержанию с переживаемою наяву причиною сновидений Ω . Это совпадение бывает обычно настолько точно, что и в голову не придет усомниться в непосредственности связи событий x и причины Ω : развязка сновидения несомненно есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира Ω , вторгнувшегося в уединенный от всего внешнего мир спящего. Если я вижу сон, в котором происходит выстрел, а в комнате возле меня на самом деле был выстрел или хлопнули дверью, то может ли быть сомнение в неслучайности такого сновидения: ну, конечно, выстрел в сновидении есть духовный отголосок на выстрел во внешнем мире. Если угодно, тот и другой выстрел есть двойное восприятие — ухом сонным и ухом бодрствующим — одного и того же физического процесса. Если во сне я увижу множество душистых цветов, тогда как мне поднесли к носу флакон с духами, то опять было бы неестественно подумать на случайность совпадения двух запахов: запаха во сне — цветочного — и за-

паха внешне обоняемого — духов. Если во сне мне навалился кто-то на грудь и стал душить меня, а когда от страха я проснулся, то этот навалившийся оказался, положим, подушкой, попавшею мне на грудь; или если меня укусила собака в сновидении, а, проснувшись от ощущения этого укуса, я обнаружил, что меня в самом деле ужалило влетевшее в открытое окно насекомое, то и тут и в бесчисленном множестве других подобных же случаев совпадение развязки x с причиной сновидения Ω никак не случайно.

Повторяем, одно и то же действительное событие воспринимается по двум сознаниям: в дневном сознании — как Ω , а в ночном — как x . По-видимому, во всем сказанном нет ничего особенного; да, не было бы, если бы событие x , будучи следствием Ω , т. е. входя в ряд дневной, внешней причинности, не участвовало вместе с тем в другом причинном ряде — причинности ночного сознания и не было тоже следствием, но совсем не той причины, мало того, целого ряда причин и следствий, нисходящих крепко спаянною цепью к некоторой начальной причине a . Между тем, a заведомо не имеет по содержанию ничего общего с причиной Ω и, следовательно, не могло быть ею вызвано. А если бы не было a со всеми происходящими из него следствиями, то не было бы и всего сновидения, т. е. не могло бы быть развязки x , т. е. мы не проснулись бы, и, следовательно, внешняя причина Ω не дошла бы до нашего сознания. Итак, несомненно: x есть отражение

сонною фантазией явления Ω , но x не есть *deus ex machina* без всякого смысла, вопреки логике и ходу событий в сновидении, вторгающееся во внутренние образы и бессмысленно их обрывающее, а действительно составляет развязку некоторого драматического действия. Дело со сновидениями происходит совсем не так, как мыслят о жизни нечувствующие Провидения, когда крушение поезда или выстрел из-за угла прекращает развертывающуюся и многообещающую деятельность, а так именно, как в превосходной драме, в которой конец приходит потому, что вызрели все подготовлявшие его события, и было бы нарушением смысла и цельности всей драмы, если бы развязки не произошло. Никким образом, учитывая крепчайшую прагматическую связность между собою всех событий сновидения, мы не можем усматривать в развязке x события самостоятельного, извне подклеенного к ряду прочих событий и по какой-то непостижимой случайности не нарушающего внутренней логики и художественной правды сновидения во всех его деталях. Нет сомнения, сновидения разбираемого типа суть целостные, замкнутые в себе единства, в которых конец — развязка предусматривается с самого начала и, более того, собою определяет и начало, как завязку, и всё целое. Принимая же во внимание малозначительность завязки самой по себе, без завершающих ее последствий, как это вообще бывает в крепко сделанной драме, мы имеем полное право утверждать телеологичность всей композиции сновидения: все его события развивают-

ся в виду развязки, для того, чтобы развязка не висела в воздухе, не была несчастной случайностью, но имела глубокую прагматическую мотивировку.

Приведем несколько записей подобных сновидений. Вот три сновидения, явившихся реакцией на звон будильника; это — наблюдение Гильдебранда.

“Весенним утром я отправляюсь погулять и, бродя по зеленеющим полям, прихожу в соседнюю деревню. Там я вижу жителей деревни в праздничных платьях, с молитвенниками в руках, большою толпою направляющихся в церковь. В самом деле, сегодня воскресенье и скоро начнется ранняя обедня. Я решаю принять в ней участие, но сперва отдохнуть немного на кладбище, окружающем церковь, так как я немного разгорячен ходьбою. В это время, читая различные надписи на могилах, я слышу, как звонарь поднимается на колокольню и замечаю на верхушке ее небольшой деревенский колокол, который должен возвестить начало богослужения. Некоторое время он висит еще неподвижно, но затем начинает колебаться, и вдруг — раздаются его громкие, пронзительные звуки, до того громкие и пронзительные, что я просыпаюсь. Оказывается, что эти звуки издает колокольчик будильника”.

“Вторая комбинация. Ясный зимний день, улицы еще покрыты снегом. Я обещаю принять участие в прогулке на санях, но приходится долго ждать, пока мне сообщат, что сани стоят у ворот. Тогда начинаются приготовления к тому, чтобы усесться — надевается шуба, вытаскивается ножной мешок —

и, наконец, я сижу на своем месте. Но отъезд затягивается, пока вожжами не дается знак нетерпеливым лошадям. Они трогаются с места, сильно трясущиеся колокольчики начинают свою знаменитую янычарскую музыку с такою силою, что призрачная ткань сновидения сейчас же разрывается. Опять это не что иное, как резкий звон будильника”.

Еще третий пример. “Я вижу, как кухонная девушка проходит по коридору в столовую, держа в руках несколько дюжин тарелок, поставленных одна на другую. Мне даже кажется, что фарфоровой колонне, находящейся в ее руках, грозит опасность потерять равновесие. “Берегись, — предупреждаю я, — весь груз полетит на землю”. Разумеется, следует неизбежное возражение: уже, мол, не в первый раз, я уже привыкла и т. п., между тем, как я всё еще не спускаю беспокойного взора с идущей. И в самом деле, на пороге она спотыкается — хрупкая посуда с треском и звоном разлетается кругом по полу сотнями осколков. Но скоро я замечаю, что бесконечно продолжающийся звон похож вовсе не на треск посуды, а на настоящий звон, и виновником этого звона, как я понимаю, уже наконец проснувшись, является будильник”.

Проанализируем теперь подобные сновидения.

Если, например, в сновидении, облетевшем все учебники психологии, спящий пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом ее зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключе-

ний, с преследованиями и погонями, террора, казни короля и т. д. был наконец вместе с жирондистами схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстоял революционному трибуналу, был им осужден и приговорен к смертной казни, затем привезен на телеге к месту казни, возведен на эшафот, голова его была уложена на плаху и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причем он в ужасе проснулся, — то неужели придет мысль усмотреть в последнем событии — прикосновении ножа гильотины к шее — нечто **отдельное** от всех прочих событий? и неужели все развитие действия — от самой весны революции и включительно до возведения видевшего этот сон на эшафот — не устремляется сплошным потоком событий именно к этому завершительному холодному прикосновению к шее, — к тому, что мы назвали событием x ? — Конечно, такое предположение совершенно невероятно. А между тем, видевший все описываемое проснулся от того, что спинка железной кровати, откинувшись с силой ударила его по обнаженной шее. Если у нас не возникает сомнений, во внутренней связности и цельности сновидения от начала революции (a) до прикосновения ножа (x), то тем менее может быть сомнений, что ощущение во сне холодного ножа (x) и удар холодным железом кровати по шее, когда голова лежала на подушке Ω , есть **одно и то же** явление, но воспринятое двумя различными сознаниями. И, повторяю, тут не было бы ничего особенного, если бы удар железом (Ω) разбудил спящего и вместе с тем во время, вообще не-

долгого, просыпания облекся в символический образ хотя бы того же самого удара гильотинным ножом, а этот образ, амплифицируясь ассоциациями хотя бы на ту же тему французской революции, развернулся в более или менее длинное сновидение. Но все дело в том, что сновидение это, как и бесчисленные прочие того же рода, протекает как раз наоборот против того, как мы могли бы ждать, помышляя о кантовском времени. Мы говорим: внешняя причина (Ω) сновидения, которое составляет одно целое, есть удар железом по шее, и этот удар символизируется непосредственно в образе прикоснувшегося гильотинного ножа (x). Следовательно, духовная причина всего сновидения есть это событие x . Следовательно, в дневном сознании, по схеме дневной причинности, оно и по времени должно предшествовать событию a , духовно происходящему из события x . Иначе говоря, событие x во времени видимого мира должно быть завязкою сновидческой драмы, а событие a — ее развязкою. Тут же, во времени мира невидимого, происходит навыворот, и причина x появляется не прежде всего следствия a , и вообще не прежде всего ряда следствий своих $b, c, d, \dots r, s, t$, а после всех них, завершая весь ряд и определяя его не как причина действующая, а как причина конечная — $\tau\epsilon\lambda\omicron\varsigma$.

Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя и, значит, вместе с ним вывер-

нуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительного пространства — как действительное, оттуда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым, т. е., прежде всего, протекающим в телеологическом времени, как цель, как предмет стремлений. И напротив, то, что есть цель при созерцании отсюда и по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии идеалом; оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая форма жизни. Таково вообще внутреннее время органической жизни, направляемое в своем течении от следствий к причинам-целям. Но это время обычно тускло доходит до сознания.

Одно близкое мне лицо, тоскуя по умершим близким, видело раз во сне себя гуляющим на кладбище. Другой мир казался ему темным и мрачным; но умершие разъяснили ему — а может, и само оно увидело как-то, не помню в точности как, — насколько ошибочна такая мысль: непосредственно за поверхностью земли растет, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз такая же зеленая и сочная трава, как и на самом кладбище, и даже гораздо зеленее и сочнее, такие же деревья и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлита такая же лазурь и сияет такое же солнце — всё это лучезарнее и прекраснее

нашего, посястороннего.

Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаём области мнимого, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, и есть подлинно реальное, такое же, как они сами. Да, это реальное в своей сути — не что-либо совсем иное в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благосотворенное Божие творение, но с другой стороны созерцаемое перешедшими на другую сторону то же самое бытие. Это — лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первообразный лик, образ Божий, а по-гречески идею: идеи Сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и через себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира.

Итак, сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так к миру тому. В отношении обычных образов зримого мира, в отношении того, что называем мы “действительностью”, сновидение есть “только сон”, ничто, *nihil visibile*, да, *nihil*, однако *visibile* — ничто, однако видимое, созерцаемое и тем сближающееся с образами этой “действительности”. Но время его, а значит, его основная характеристика, построено обратно тому, чем стоит мир видимый. И потому,

хотя и видимое, сновидение насквозь телеологично, или символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно — почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, того мира. Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, граница утончения здешнего и оплотнения тамошнего. При погружении в сон, в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предназначаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественно значение психофизиологическое, как проявления того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу мистичны, ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического, насколько она, эта индивидуальная душа, вообще способна в данном ее состоянии быть свободною от пристрастий чувственного мира.

Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. Чего? — Из горнего — символ дольного, и из дольного — символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба

берега жизни, хотя и с разною степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу, а, может быть, еще и тогда, когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т. е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования. Всё знаменательное в большинстве случаев бывает или через сновидение, или “в некоем тонком сне”, или, наконец, во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности. Правда, возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгающий нас из самих себя, или же расшатанность, “сумеречность” сознания, всегда блуждающего у границы миров, но не владеющего умением и силою самодеятельно углубиться в тот или другой.

То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение.

Но тут, в художественном отрыве от дневного сознания, есть два момента, как есть два рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению или вхождению в горнее и переход нисхождения долу. Образы же первого — это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире, вообще — духовно неустроенные элементы нашего существа, тогда как образы нисхождения — это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам всё то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись, нетрудно различить и те и другие по признаку времени: художество нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень телеологично, — кристалл времени во мнимом пространстве; напротив, при большой даже связности мотивировок, художество восхождения построено механически, в соответствии со временем, от которого оно отправлялось. Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное — символизм — воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реально-

стью.

И то же — в мистике. Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого — это **дионисическое расторжение уз видимого**. И воспарив горé, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда перед нею возникают уже символические образы мира невидимого — лики вещей, идеи: — это **аполлиническое видение мира духовного**. Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей те мечтания, которые окружают, смущают и прельщают душу, когда перед нею открывается путь в мир иной. Это духи века сего пытаются удержать сознание в своем мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, уподобляются существам и реальностям мира духовного; говоря же геометрически и физически, при подхождении к пределу этого мира, вступаем в условия существования хотя и непрерывно новые, однако весьма отличающиеся от обычных условий повседневности. И в этом — величайшая духовная опасность подхождения к **пределу мира** — при нежелании, вследствие мирских пристрастий или неумения, по отсутствию духовного разума — своего собственного или чужого, разума — руководителя, или, наконец, при бессилии, когда духовный организм недозрел еще к такому переходу. Опасность же — в обманах и самообманах, на грани мира обступающих путника. Мир цепляется за своего раба, липнет, расставляет сети и прельща-

ёт якобы достигнутым выходом в область духовную, и стерегущие эти выходы духи и силы отнюдь не “стражи порогов”, т. е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники “князя власти воздушной”, прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров. **Трезвый день**, когда он держит в своей власти нашу душу, слишком явно отличен от области духовной, т. е. потусторонней, чтобы притязать на обольщение, и его вещественность сознается как тяжкое, но полезное нам иго, как благая тяга земли, стесняющая наше движение и вместе дающая точку опоры, праведно задерживающая стремительность нашего волевого акта самоопределения как доброго, так и злого, вообще растягивающая единый миг вечного, т. е. навеки, ангельского определения себя в ту или другую сторону, на время нашей жизни и делающая жизнь, земную нашу жизнь, не прозябанием, пассивно проявляющим все заранее имеющиеся возможности, но подвигом подлинного самоустroения, художеством ваяния и чеканки нашего существа. Этот удел наш, или доля наша, *εἰσαρμενῆ*, *μοῖρα*, т. е. то, что изречено о нас свыше, **суждено** или **присуждено**, *fatum* от *fagi*, — удел нашей немощи и нашего превосходства, дар богоподобного творчества, есть **время-пространство**. Оно не обольщает. Не обольщает и духовность, ангельский мир, когда душа стала к нему лицом к лицу. Но **между** ними, у предела здешнего, сосредоточены соблазны и обольщения: это — те **призраки**, которые

изображены в описании заколдованного леса Тассо. Если кто обладает духовною стойкостью и будет идти **сквозь** них, не устроясь и не склоняясь на их соблазны, они окажутся бессильными над душою, **теньями** чувственного мира, сонными его вождениями, по реальности своей ничтожными. Но **сто́ит** только, когда не сильна вера в Бога, когда человек опутан своими страстями и пристрастиями, — **сто́ит** только оглянуться на эти призраки, как они, от души оглянувшегося получив себе приток реальности, делаются сильны и, присосавшись к душе, тем более воплощаются, чем более слабнет притянувшая их к себе душа, и тогда трудно, очень трудно, почти невозможно без особого вмешательства посторонней духовной силы вырваться из этих стихийных болот и топей, простирающихся у выходов из мира. Эта ловушка на языке аскетов носит название **духовной прелести** и всегда признавалась самым тяжким из состояний, в которое может попасть человек. При всяком грехе требуемое им действие необходимо ставит грешника в определенные отношения к внешнему бытию, с его объективными свойствами и законами, и, ударяясь в своем стремлении нарушить строй Божьего творения о природу и о человечество, обыкновенный грешник тем самым имеет опорные точки одуматься и принести покаяние; каяться — *μετανοεῖν* — и значит изменить образ мыслей, глубинной мысли нашего существа. Совсем иначе — при впадении в прелесть: тут самообольщение, питающееся той или другой страстью, более

же всего и опаснее всего — гордостью, не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется, или, лучше сказать, **мнит** себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру. Не получая никакого удовлетворения, ибо именно от этого выхождения из чувственного ее удерживают стражи границ этого мира при помощи ее собственных страстей, всегда беспокойная и при жизни начавшая гореть огнем геенны, душа замкнута в себе самой и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, — с объективным миром. Прелестные образы будоражат страсть, но опасность не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле. И в то время как обычно страсть сознается слабостью, опасностью и грехом и, следовательно, смиряет, прелестная страсть оценивается как **достигнутая духовность**, т. е. как сила, спасение и святость, так что, если в обыкновенном случае усилия направлены на **освобождение** от рабства страсти, пусть хотя бы вялые и безрезультатные усилия, тут, при прелести, все старания, пришпориваемые и тщеславием, и чувственностью, и другими страстями, в особенности же питаемые гордостью, **силятся покрепче** затянуть узлы, бывшие когда-то совсем слабыми. Когда грешит обыкновенный грешник, он знает, что отдаляется от Бога и прогневляет Его; прелестная же душа уходит от Бога с мнением, что она приходит к Нему и прогневляет Его, думая Его

обрадовать. Происходит же всё это от смешения образов восхождения с образами нисхождения. Все дело в том, что видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть **отсутствием** реальности здешнего мира, т. е. непонятным знамением нашей собственной пустоты, ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия; и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личины реальности. Так и, напротив, видение может быть **присутствием** реальности, высшей реальности духовного мира. И подвиг самоочищения может иметь **двоякий** смысл и потому **двойкое** для нас значение: когда внутренняя прибранность оценивается сама по себе, как **нечто**, т. е. при фарисейском самосознании, тогда неминуемо и самодовольство; а так как на самом деле душа пуста, и даже, освобожденная от хлама житейских попечений, стала пустее прежнего, то не терпящая духовной пустоты природа населяет эту горницу души теми существами, которые наиболее сродны с силами, побудившими к такой самоочистке, силами, как бы ни были они благовидны, корыстными и нечистыми у своего корня. Именно об этом фарисейском, т. е. не в Боге работающем, подвижничестве говорит Спаситель притчею о выметенной горнице (Мф. 12, 43–45; Лк. 11, 24–26).

Напротив, действия похожие могут исходить и из самосознания прямо противоположного: в первом случае человек уверяет себя и других, что сам он, в глубине, на самом деле хорош, а падения и прегреше-

ния происходили и происходят как-то случайно, феноменально, вопреки сути дела, так что необходимо только почиститься, духовно приукраситься, то тогда, при этом нечувствии своей греховности, коренной греховности воли, неминуемо действие вне Бога, своими силами, а потому самодовольство. Но, при сознании своей греховности, совсем не до мыслей о том, как бы выглядеть, хотя бы перед самим собою духовно приглаженным; душа алчет и жаждет, она содрогается от сознания грозящей гибели, если она останется без Бога; и предмет ее попечений вовсе не сама она, а объективное, объективнейшее — Бог; и не чистой горницей она хочет похвалиться перед самой собой, а плача испрашивает посещения этой горницы, хотя бы и наскоро прибранной, Тем, Кто может из всякой лачуги одним словом воздвигнуть чертоги. И вот, при таком направлении внутренней жизни, видение является не тогда, когда мы силимся собственным усилием превзойти данную нам меру духовного роста и выйти за пределы доступного нам, а когда таинственно и непостижимо наша душа уже побывала в ином невидимом мире, вознесённая туда самими горними силами; как “знамение завета”, как радуга открывается после пролития этого благодатного дождя небесное явление, образ горнего, в напоминание и ради внедрения дарованного, незримого дара, в дневное сознание, во всю жизнь, как весть и откровение вечности. Это видение объективнее земных объективностей, полновеснее и реальнее, чем они; оно — точка опоры земному творчеству, кри-

сталл, около которого и по кристаллическому закону которого, сообразно ему, выкристаллизовывается земной опыт, делаясь весь, в самом строении своем, символом духовного мира.

Онтологическая противоположность видений тех и других — видений от скудости и видений от полноты, — может быть, лучше всего характеризуется противоположением слов **личина** и **лик**. Но есть еще слово **лицо**. Начнем с него.

Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово **лицо**, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям, при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д. Можно сказать, **лицо** есть почти синоним слова **явление**, но явление именно дневному сознанию. **Лицо** не лишено реальности и объективности, но граница субъективного в **лице** и объективного не дана нашему сознанию отчетливо, и, вследствие этой ее размытости, мы, будучи вполне уверены в реальности воспринимаемого нами, не знаем, или во всяком случае не знаем ясно, что именно в воспринимаемом реально. Иначе говоря, реальность присутствует в восприятии **лица**, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательную основу для дальнейших процессов познания. Можно еще сказать, что **лицо** — это сырая натура, над которой работает портретист, но которая еще не проработана художественно. При художественной проработке

в буквальном смысле слова возникает художественный образ, портрет, как типичное — но не идеальное — оформление восприятия: это есть “подрисовка” некоторых основных линий восприятия, одна из **возможных** схем, под которую подводится данное лицо, но в самом лице эта схема, как схема, выражена не более многих других, и в этом смысле есть нечто внешнее по отношению к лицу, определяя собою не только или не столько онтологию того, чье лицо изобразил художник, как познавательную организацию самого художника, средство художника. Напротив, **лик** есть проявленность именно онтологии. В Библии **образ Божий** различается от **Божьего подобия**; и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность **образ Божий**, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от простого лица; но, в отличие от художественного портрета, не в силу **внешних** себе мотивов, как-то: композиционных, архитектурных, характерологических и т. д. — и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности и сообразно глубочайшим заданиям собственного своего существа. Все

случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забившей ключом пробившейся через толщу вещественной коры энергией образа Божия: лицо стало ликом. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие своё лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом. Если мы вспомним, что по-гречески лик называется *иде-ей* — *εἶδος, ἰδέα* — и что в этом именно смысле *лика* — явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной красоты некоторой действительности, ее горнего первообраза, луча от Источника всех образов — было использовано слово *идея* Платоном, а от него распространилось в философию, в богословие и даже в житейский язык, то, направляясь обратно от *идеи* к *лику*, значение этого последнего делаем себе совсем прозрачным.

Полную противоположность *лику* составляет слово *личина*.

Первоначальное значение этого слова есть маска, ларва, чем отличается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. Лицо есть явление не-

которой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, т. е. вне откровения нам внешней реальности, лицо не имело бы смысла. Но смысл его делается отрицательным, когда оно, вместо того, чтобы открывать нам образ Божий, не только ничего не дает в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина. Тут, при пользовании этим словом, мы совершенно не будем считаться с древнейшим, сакральным назначением масок и соответственным смыслом слова — *larva*, *persona*, *προσωπον* и т. д., ибо тогда маски вовсе не были масками, как мы это разумеем, но были родом икон. Когда же сакральное разложилось и выдохлось, а священная принадлежность культа была омирщена, то тогда-то, из этого кощунства в отношении к античной религии, и возникла маска в современном смысле, т. е. обман тем, чего на самом деле нет, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса.

Характерно, что слово *larva* получило уже у римлян значение астрального трупца, “пустого” — *inanis*, бессубстанционального клише, оставшегося от умершего, т. е. темной, безличной вампирической силы, ищущей себе для поддержки сил и оживления свежей крови и живого лица, которое эта астральная маска могла бы облечь, присосавшись и выдавая это

лицо за свою сущность. Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак — лжереальность этих астральных останков: в частности, в каббале они называются “клипот” — шелуха, а в теософии — “скорлупами”. Достоинно внимания и то, что такая безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему как немецкие предания, так и русские сказки признают нечистую силу **пустою** внутри, корытообразной или дуплообразной, без станового хребта — этой основы крепости тела, лжетелами и, следовательно, лжесуществами; напротив, бог начала реальности и блага, бог Озирис изображался в Египте символом **джеду**, в котором усматривают, как основное значение, схематически изображенный становой хребет Озириса: злое и нечистое лишено хребта, т. е. субстанциональности, а доброе реально, и хребет его есть самая основа его бытия. А чтобы такое толкование не казалось произвольным, напомним об Э. Махе: он отрицает реальное ядро личности, субстанцию ее; но представление о нем в человечестве есть, и, следовательно, добросовестному исследователю необходимо так или иначе найти психологическую основу такого представления. Мах находит ее именно в той части человеческого тела, которая недоступна внешнему опыту его самого: эта трансцендентная зрению часть, как он полагает, есть не что иное, как **спина** и определение — **спинной хребет**. Как видим,

честный позитивизм привел этого архипозитивиста к исходной точке немецкой психологии — к чудесным повествованиям Цезария Гейстербахского.

Злое и нечистое вообще лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и всё им действуемое. Если дьявола называла средневековая мысль “обезьяной Бога”, а искушитель прельщал первых людей замыслом “быть как боги”, т. е. не богами по существу, а лишь обманчивой видимостью их, то можно вообще говорить о грехе как об обезьяне, о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа. Существо же человека есть образ Божий, и потому грех, понижая собою всю создаваемую “храмину”, по Апостолу, личности, не только не служит выражению во вне существа личности, но, напротив, **закрывает** это существо. Явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою. Явление — этот свет, которым входит в познающего познаваемое, делается тогда тьмою, отделяющею и уединяющею познаваемое от познающего, в том числе и от себя самого, как познающего: “явление” из общенародного, платоновского, церковного, в смысле выявления или откровения реальности, сделалось “явлением” кантовским, позитивистическим, иллюзионистическим. Было бы большой ошибкой говорить, что кантовское явление не существует и что термин этот лишен смысла, как было бы еще большей ошибкой отрицать существование платоновского явления и смысл соответственного термина. Но то и другое отно-

сится к разным духовным фазам бытия, и тогда как платонизм, в особенности церковное миропонимание, имеет в виду благое и святое, кантовское — злое и греховное; однако ни то, ни другое направление мысли не лишено своего предмета исследования.

Отслаивая явление от сущности, грех тем самым вносит в лик — чистейшее откровение образа Божия — посторонние, чуждые этому духовному началу, черты и тем затмевает свет Божий: лицо — это свет, смешанный с тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того, как грех овладевает личностью и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий и показывает всё определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маской овладевшей страсти. Хорошо подмеченная Достоевским маска у Ставрогина, каменная маска вместо лица — такова одна из ступеней этого распада личности. А далее, когда лицо стало маской, мы, по-кантовски, уже ничего не можем узнать о ноумене и с позитивистами не имеем оснований утверждать его существования. Раз, по Апостолу, “совесть сожжена” и ничего, ни один луч от образа Божия не доходит до являемой поверхности личности, нам неведомо, не произошло ли уже суда Божия и не отнят ли Вручившим залог богоподобия Его образ. Может быть, нет, еще хранится талант под покровом темного праха, а может быть, и да, так что

личность давно уже уподобилась тем, кто не имеет спины. Напротив, высокое духовное восхождение осиявает лицо светоносным ликом, изгоняя всякую тьму, всё недовыраженное, недочеканенное в лице, и тогда лицо делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, “художеством художеств”. Подвижничество есть такое искусство; и подвижник не словами своими, а самим собою, вместе со словами, как своими, а не отвлеченно, не отвлеченной аргументацией **свидетельствует** и доказывает истину — истину реальности, подлинной реальности. Это обстоятельство написано на лице подвижника. “Тако да просветится свет ваш пред человеки, яко да видят ваши добрые дела, и прославят Отца вашего, Иже на небесех” (Мф. 5, 16). “Ваши добрые дела” — это отнюдь не “добрые дела” в русском значении слова, не филантропия и морализм, а *“ὡς ὅτι καλὰ ἔργα”*, т. е. прекрасные дела, светоносные и гармонические проявления духовной личности, прежде всего, светлое, прекрасное лицо, красотою которого распространяется во вне “внутренний свет” человека, и тогда побежденные неотразимостью этого света “человеки” прославят Отца Небесного, Чей образ на земле столь светел. И в соответствии с этим, так просиял уже первый свидетель делу Христову — первый мученик: “И воззревше на нь, вси сидящие в сонмищи, видевше лице его яко лице ангела” (Деян. 6, 15); от первого из свидетелей и до объявленного некоторыми “послед-

ним” почему-то — до Серафима Преподобного — мы имели бесчисленное множество свидетельств о Божественной светоносности подвижнических ликов, о воссиянии их как диск солнца; всякому, кто соприкасался с носителями благодатной жизни, приходилось собственными глазами видеть хотя бы зачатки этого светового преобразования лица в лик. Едва ли требуется настаивать на мысли о преобразовании и преобразении в Церкви всего человека, т. е. **тела** человека, потому что ядро человеческого существа — образ Божий — не нуждается в преобразении, сам — свет и чистота, но, напротив, преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело. Вот место слова Божия, которым в числе многих других устанавливается направление подвига: “Молю убо вас, братия... представите телеса ваши жертву живу, святу, благоугодну Богу, словесное служение ваше. И не сообразуйтесь веку сему, но преобразуйтесь обновлением ума вашего, во еже искушати вам, что есть воля Божия благая и угодная и совершенная. Глаголю бо благодатию, дающеюся мне, всякому сущему в вас не мудрствовати паче, еже подобает мудрствовати, но мудрствовати о целомудрии, коемуждо яко же Бог разделил есть меру веры” (Рим. 12, 1–3).

Итак, Апостол увещевает римских христиан представить или поставить свои тела в жертву Богу; предоставление в жертву тела есть словесное служение, т. е. служение, обладающее даром слова или

способное свидетельствовать истину. Христианин говорит телом своим. Дальше Апостол поясняет, что собственно значит предоставить тело в жертву; это, конечно, не означает внешнего мученичества, пытки или смерти, например, самих по себе, хотя бы по одному тому, что в такую жертву предоставляют христианские тела обрекающие их на казнь, и не от христианина зависит предоставить или не предоставить в жертву свое тело в таком смысле. То же, что зависит, указывается Апостолом в словах “не сообразуйтесь веку сему”, т. е. не имейте с веком сим общей схемы, общего закона бытия, который свойственен здешнему миру, в его настоящем состоянии, — это отрицательно; а положительно: “но преобразуйтесь”, или преображайтесь, изменяйте образ бытия, закон, творческую форму. В чем же выражается изменение формы, духовного строения тела из схемы века сего в нечто преображенное? Апостол говорит: “преобразуйтесь обновлением ума”, а по некоторым спискам — добавлено “вашего”; преобразование тела достигается обновлением ума как средоточия всего существа. Признаком же достижения этой обновленности ума служит испытывание воли Божией. Иначе говоря, предоставить свое тело в жертву — это значит приобрести духовную чуткость в познании воли Божией, — благой и совершенной. Но этому тезису святости противостоит антитезис, ибо в стремлении постигнуть волю Божию естественно начать мудрствовать о ней своими силами и подлинное соприкосновение с небом под-

менить отвлеченным рассуждением. Каждому Бог уделил свою меру веры, т. е. “обличение вещей невидимых”. И здравая мысль может быть лишь в пределах этой веры, тогда как выходение за ее пределы будет извращением. Апостол афористически выражает свою мысль в почти непереводаемых словах: “μη υπερφρονειν παρ ο δει φρονειν, αλλα φρονειν εις το σωφρονειν”, ставя противоположными понятиями общего понятия *φρονειν* понятия: *σωφρονειν* и *υπερφρονειν*. Эти два полюса и соответствуют: первый — сообразованию тела веку сему, отчего отщепляется личина; второй — преобразованию, можно добавить, “по веку будущему”, и тогда начинает светиться из тела лик.

Храм есть путь горнего восхождения. Так — во времени: богослужение, это внутреннее движение, внутреннее расчленение храма, ведет по “Четвертой координате глубины — горé. Но так же — и в пространстве: организация храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру, имеет то же значение. Точнее говоря, это не то же, в смысле **такой же**, а буквально, нумерически то же, хотя и рассматривается в отношении других координат. Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор, самый храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец. Храм, как разъяснено было ранее, есть лествица Иаковлева, и от видимого она возводит к невидимому; но весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область оторванная от мира, пространство не-

отмирное. Весь алтарь есть небо: умное, умопостигаемое место, *τοπος νοερος* и даже *τοπος νοητος* с “пренебесным и мысленным жертвенником”. Собразно различным символическим знаменованиям Храма, алтарь означает и есть различное, но всегда стоящее в отношении недоступности, трансцендентности к самому храму. Когда храм, по Симеону Солунскому, в христологическом толковании знаменует Христа Богочеловека, то алтарь имеет значение невидимого Божества, Божеского естества Его, а самый храм — видимого, человеческого. Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый храм — тело. При богословском толковании храма, как указывает Солунский Святитель, в алтаре нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в храме — Ее познаваемый в мире промысл и силы. Наконец, космологическое изъяснение у того же Симеона за алтарем признаёт символ неба, а за самым храмом — земли. Понятно, многообразием этих толкований онтологическое значение алтаря, как мира невидимого, только укрепляется.

Но невидимое именно потому, что оно невидимо, само по себе недоступно взору чувственному; и алтарь, как ноумен, был бы несуществующим для незрячих духовно глаз, как недоступны осязанию столбы, струение и завесы фимиама, если бы не был отмечен такими вехами, которые будучи доступны опыту чувственному, сами усматривают мир невидимый. Ограничение алтаря необходимо, чтобы он

не оказался для нас как ничто; но это ограничение возможно только реальностями двойственной способности восприятия. Если бы они были только духовны, то оказались бы недоступными нашей немо-
щи, и дело, в нашем сознании, не улучшилось бы. А если бы они были только в мире видимом, тогда они не могли бы отмечать собою границу невидимого, да и сами не знали бы, где она. Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого, живыми символами соединения того и другого, иначе — святыми тварями. Это они, зримые в видимом, свободные от сообразия веку сему, преобразовали свое тело и, обновив свой ум, пребывают “превыше мирского слития”, в невидимом. Потому-
то они и свидетели невидимому — свидетели сами собою, самым видом своим, ликом своим. Они живут с нами и доступны общению, даже доступнее нас самих; они — не призраки земли, но плотно стоят на земле, совсем неотвлеченные, совсем небескровные. Но они — не только они — не кончаются заглушенно тут же, на земле; они — идеи, живые идеи мира невидимого. Они — свидетели, можно сказать, на границе видимого и невидимого, как символические образы видений при переходе от одного сознания к другому. Они — живая душа человечества, которою оно вошло в мир горний; отложив призрачные мечтания при переходе и восприняв иной мир, при возвращении долу, себя самих преобразили в ангельские образы мира ангельского. И не случайно этих

свидетелей, своими ангельскими ликами делающих нам близким и доступным невидимое, народная молва издавна называет ангелами во плоти. Так, волнистые облака образуются на границе воздушных течений разной высоты и разной направленности, на поверхности соприкосновения текущих один над другим слоев воздушного океана; и потому ветры, их образующие не могут унести их, и воздушные гряды пребывают недвижимы стремительным лѣтом воздушных потоков. И так же — туман, окутывающий горную вершину: бушуют окрест горы ветренные бури, а туманное покрывало не шелохнется. Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он заволакивает собою недоступное немощному зрению, но он же и указывает наличие того, что превышает мир. Имея отверстыя духовные очи и возводя их к Престолу Божию, мы созерцаем небесные видения — облако, обволакивающее Синай — тайну Божьего присутствия, и, обволакивая, ее же объявляющее и возвещающее. Это “облак свидетелей” (Евр. 12, 1) святых. Они обступают алтарь; ими “живыми камнями”, построена живая стена иконостаса, ибо они — одновременно в двух мирах и совмещают в себе жизнь здешнюю и жизнь тамошнюю. И, являясь восхищенному умному взору, святые свидетельствуют о Божьем тайнодействии, свидетельствуют своими ликами: духовное видение символично, и эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше.

Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас. Но иконостасом можно было бы имено-

вать кирпичи, камни, доски. Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть **видение**. Иконостас есть явление святых и ангелов — ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. **Иконостас есть сами святые**. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы.

По немощности духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, **отмечать**, закреплять вещественно, след их связывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной их косностью, кричит им в глухие уши

о Царствии Небесном, после того как оказались они недоступными речи в обыкновенный голос. Конечно, этот крик лишен всех тонких и богатых средств выразительности, которыми обладает спокойная речь; но кто же виноват, если последнюю не только не оценили, но и не заметили ее, и что́ остается тогда, кроме крика? Снимите вещественный иконостас, и тогда алтарь, как таковой, из сознания толпы вовсе исчезнет, закроется капитальной стеною. Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а лишь как указание на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы — это значит замуравить окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачном безвоздушном пространстве, — это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится с упразднением всего образа мира сего, и с упразднением даже веры и надежды, и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией.

Так, неопытному ученику надо инъецировать

кровеносные сосуды краскою, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления; так, приступающему к геометрии приходится чувственно выделять толщиною и видом штриха, даже цветом, линии и поверхности, на которых лежит тяжесть аргументаций; так, на первых шагах нравственного воспитания наглядными примерами болезней, бедствий и внешних страданий наставник живописует последствия пороков. Но, когда внимание стало упругим и не внешним впечатлением приводится к сосредоточению на известном объекте и само от себя способно выделять из шума чувственных впечатлений признак или объект, хотя и теряющийся среди других, поражающих, но не нужных для понимания, тогда необходимость чувственных опор вниманию отпадает. И в области созерцания сверхчувственного не иначе: мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас; и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света. Однако, по непривычке, по недозрелости духовного ока, этого светоносного царства мы не замечаем, часто не подозреваем его присутствия и только сердцем невянятно ощущаем общий характер происходящих вокруг нас духовных течений. Когда Христос исцелял слепорожденного, тот видел сперва проходящих людей, как деревья, — это первое оформление небесных видений. Но мы пролетающих ангелов не видим ни как деревья, ни как тень попавшей между нами и солнцем далекой птицы, хотя более чуткие иногда и отметят могучие взмахи ангельских крыл,

но эти взмахи почувствуются лишь как тончайшее дуновение. Икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона: оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, есть свет, не “похоже” на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть **самый свет**, в его онтологическом самотождестве, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве. А само по себе, т. е. вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло. Мысль простая; но почти всегда останавливаются где-то на середине, между тем как правильнее не дойти до середины или перейти ее: обычное понимание символа, как чего-то самодовлеющего, хотя и частично условно, истинного, коренным образом ложно, потому что символ или больше этого, или меньше. Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то значит — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и

значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал. Повторим, нет окна самого по себе, потому что понятие окна, как и всякого орудия культуры, конститутивно содержит в себе целесообразность: то, что не целесообразно, не есть и явление культуры. Следовательно, или окно есть свет, или оно — дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном. Так и иконы — “видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ”, по определению святого Дионисия Ареопагита. И икона всегда: или больше себя самоё, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе, как расписанной доской. Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее художество, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самоё себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг — вообще ли, или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении художества;

тогда мы говорим о мазне, о неудаче, и т. п. Теперь, икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать “тайные и сверхъестественные зрелища”. Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае, археологическая.

“И яко же тогда являшеся, — пишет преподобный Иосиф Волоцкий об иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева, — тако и ныне сподобися нами въображати и писати. И ради такового изображения, трисвятая песнь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троице на земле приносится; желанием безчисленным, и любовью безмерною, и духом въсхыщающеся к первообразному оному и непостижимому подобию и от вещнаго сего зрака възлетает оумь и мысль к Божественному желанию и любви; и не вещь чтоуше но видь и зракъ красот их: понеже почестъ иконнаа на первообразное преходит и не токмо ныне освещаемся и просвещаемся Духом Святым, но в боудущем веще мъзду велию же и неизреченноу примем, егда тела святых паче солнечных светлости просветятся, иже ради воображения иконнаго любовне целуютъ и почитают единое существо Божества в триех образных съста-

вех молящися пречистому ономоу Божественному подобию Святыя и Живоначальныя Троицы с Отцем, Сыноу, и Пресвятому Духу, Богоу нашему благодарение възсылающе”. Вот понимание иконописи, как орудия сверхчувственного познания, теми, кто руководил писанием икон и писал их; такова цель. По одному из определений Седьмого Вселенского Собора, “живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (*διαταξις*, т. е. построение, композиция, даже больше, — вообще художественная форма) очевидно зависело от святых отцов”. Это существенное указание свидетельствует не об антихудожественном доктриниальном нормировании иконописного творчества внешними в отношении его, как такового, соображениями и правилами, не о цензуре икон, а свидетельствует, кого именно Церковь признавала и признаёт истинными иконописцами — святых отцов. Это они творят художество, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе. Как же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не видывал никогда первообраза, или, выражаясь на языке живописи, натуры? Если даже в области чувственного, наблюдаемой с детства непрестанно, художник ищет себе натуры, хотя аналогичных предметов видел бесчисленное множество, то не величайшая ли наглость притязать на изображение мира сверхчувственного, в полной отчетливости даже святыми созерцаемого урывками и единичными мгновениями, со стороны вовсе его не видевших?

Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверхчувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными. Свидетели этих свидетелей — иконописцы — дают нам образы, *ειδη*, *εικονες* своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками. Это — написанное красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный Свет от святого лика, как не начертанное на святой личности Божие Имя? Подобно тому, как свидетель — мученик, святой, хотя и он говорит, однако свидетельствует не себя, а Господа, и собою не себя, а Его являет, так и эти свидетели свидетелей — иконописцы — свидетельствуют не своё иконописное искусство, т. е. не себя, а святых, свидетелей Господа, ими же — и Самого Господа.

Из всех философских доказательств бытия Бо-

жия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог”.

В иконописных изображениях мы сами — уже сами — видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах — явленный образ Божий и Самого Бога. И мы, как самаряне, говорим иконописцам: “Уже не потому веруем, что вы свидетельствуете написанными вами иконами святость святых, а сами слышим исходящее от них чрез произведение вашей кисти самосвидетельство святых, и не словами, а ликами своими. Мы сами слышим сладчайший глас Слова Божия, Верного Свидетеля, глас, проникающий своим сверхчувственным звуком всё существо святых и приводящий его в совершенную гармонию. Но не вы создали эти образы, не вы явили эти живые идеи нашим обрадованным очам — сами они явились нашему созерцанию; вы же лишь устранили застилавшие нам их свет препятствия. Вы помогли нам снять чешую, затянувшую духовные очи. И теперь мы, с помощью вашею, видим, но уже не ваше мастерство, а полно-реальное бытие самих ликом видим. Вот, я смотрю на икону и говорю в себе : “Се — Сама Она”, — не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с

красками, и есть Сама Матерь Господа. Окно есть окно, и доска иконы — доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Матерь; а за окном — видение Пречистой. Иконописец показал мне Ее, да, но не создал; он отверз завесу, а Та, Кто за завесой, предстает объективной реальностью не только мне, но равно и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения. Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе, как в нашем духовном восхождении “от образа к первообразу”, т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом; тогда, и только тогда чувственный знак наливается соками жизни и, тем самым, неотделимый от своего первообраза, делается уже не “изображением”, а передовой волной или одной из передовых волн, возбуждаемых реальностью. А все другие способы явления нашему духу самой реальности — тоже волны, ею возбуждаемые, включительно до нашего жизненного общения с нею: ведь всегда мы общаемся с энергией сущности и чрез энергию — с самою сущностью, но не непосредственно с последней. И икона, будучи явлением, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше,

чем хочет ее считать мысль, выдающая себе аттестат “трезвости”, или же, если этого прикосновения к духовной сущности не произошло, она не есть вообще что-либо познавательного значения.

Так мы вплотную подошли к постоянно применявшемуся в иконоборческих спорах термину и понятию **напоминания**.

Защитники икон бесчисленное число раз ссылаются на **напоминательное** значение икон: иконы, — говорят святые отцы и их словами Седьмой Вселенский Собор, — напоминают молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие “возносят ум от образов к первообразам”. Такова очень прочно окрепшая богословская терминология. На эти выражения теперь нередко ссылаются, да и толкуют их вообще в смысле субъективно-психологическом и коренным образом ложно, до основания извращая мысль святых отцов и собственными руками, под видом защиты икон, восстанавливая, да притом грубо и безоговорочно, иконоборчество; да и настолько то, древнее, иконоборчество, над которым восторжествовало церковное учение, было вдумчивее, тоньше и осторожнее, сложнее по мысли, нежели современные перепевы на ту же тему при возражениях протестантам и рационализму. Ведь иконоборцы вовсе не отрицали возможности и полезности религиозной живописи, к каковой ныне приравняются иконы; иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них

онтологическую связь с первообразами, и тогда всё иконопочитание — лобызание икон, молитва им, каждение перед ними, возжигание свеч и лампад и т. п., т. е. относимое к “изображениям”, стоящим вне и помимо самих первообразов, к этому двойнику почитаемого — не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство. Если иконы суть “изображения”, то нелепо и греховно этим педагогическим пособиям воздавать “честь”, подобающую одному только Богу, и совершенно непостижимо, что собственно значит издавна вера Церкви о восхождении к первообразу — чести, воздаваемой образу. Но тогда, в период иконоборческих споров, люди знали, о чем собственно они спорят и в чем между собою не согласны: были иконопочитатели и были иконоборцы. Теперь и иконопочитатели учат по-иконоборчески, сами не зная, отстаивают ли собственно они иконы, или, напротив, отвергают. Дело же в забвении, что споры об иконах происходили в IX веке, а не десятью веками позже, в Византии, а не в Англии, и на почве философии Платоно-Аристотелевской, а не Юме-Милле-Бэконовской. Подставив в святоотеческую соборную терминологию содержание английского сенсуализма и сенсуалистической психологии вместо подразумевавшегося ими значения онтологического, на почве древнего идеализма, нынешние защитники икон успешно выиграли победу, некогда потерянную иконоборцами.

Итак, что же значат в соборных постановлениях термины: первообраз и образ, напоминание, ум

и т. д.?

Таким образом, икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение: у того, кто ярко и сознательно созерцал это видение, это новое, вторичное видение, посредством иконы, само ярко и сознательно. А в другом икона будит дремлющее глубоко под сознанием восприятие духовного, но во всяком случае не просто утверждает, что *есть* такое восприятие, а дает почувствовать или приблизить к сознанию собственный опыт такого рода. При молитвенном цветении высоких подвижников иконы неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и дверью, которою эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся.

Но в меньшей, хотя по существу и родственной этим случаям, степени подобные явления испытывались многими, и далеко не подвижниками: я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторое священнейшее произведение иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места помыслам о субъективности, открывшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстает оно взору, духовному и телесному равно. Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И, как бы она ни была положена или поставлена, не можешь

сказать об этом видении иначе, чем словом **высится**. Оно сознается превышающим всё его окружающее, пребывающее в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суэта мира, оно сознается превыше-мирным, качественно превосходящим мир, из **своей** области действующим тут, среди нас. Несомненно оно есть, это произведение кисти; но непостижимо, чтобы было оно, и собственным глазам не веришь, когда они свидетельствуют об этой всепреодолевающей победной красоте. Таково действие Троицы Рублева, таково ни с чем не сравнимое впечатление Владимирской Божией Матери. Но эти и другие иконописные уники, единым ударом поражающие зрение самое нечуткое, не должны, тем не менее, рассматриваться совсем обособленно от прочих. Сохраняя в основе иконописные формы икон высшего порядка — скажем так пока предварительно, — **все** иконы таят в себе возможность этого духовного откровения, хотя и под покровом более или менее малопроницаемым. Но приходит час, когда духовное состояние созерцающего икону дает ему силу прочувствовать ее духовную суть и чрез ее покров, искажающий ее формы, и икона оживает и делает свое дело — свидетельство о горнем мире.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образа ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью и покаянием,
Не за свою молю душу пустынную,

За душу странника в свете безродного.
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой Заступнице мира холодного...

— возникло в тревожной и мятущейся душе Лермонтова, как такое откровение Богоматерней иконы. И не одно стихотворение удостоверяет церковное учение, что все иконы чудотворны, т. е. могут быть окнами в вечность, хотя и не каждая данная икона уже была таковою. Явленность икон в собственном смысле слова указывает на происшедшие от иконы явления — знамения благодати, чрез нее явившиеся. А исцеление души прикосновением чрез икону к духовному миру есть прежде всего и нужнее всего явление чудотворной помощи.

Итак, икона всегда создается как некоторый факт Божественной действительности. Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит **подлинное** восприятие потустороннего, **подлинный** духовный опыт. Этот опыт может быть впервые закреплен в данной иконе так, что она есть впервые возвещаемое откровение бывшего опыта. Такую, как говорят, **перво-явленную** или **первообразную** икону рассматривают как первоисточник: она соответствует подлинной рукописи поведавшего о бывшем откровении. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но духовное содержание их — не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не “такое же”, как у подлинника, но **то же самое**, хотя, быть может, и показываемое

чрез тусклые покровы и мутные среды. При этом — именно потому, что оно не такое же, а то же самое — возможны повторения иконы с видоизменениями, варианты некоторого основного перевода.

Если иконник сам не сумел пережить изображаемого им, если сам, побуждаемый подлинником, не прикоснулся к реальности изображаемого, он, будучи добросовестным, старается возможно точно передать на своей копии внешние признаки подлинника, но, как часто это бывает в таких случаях, не умеет охватить икону как целое и, теряясь среди черточек и мазков, невнятно передает основное. Напротив, если чрез подлинник ему открылась изображенная на нем духовная реальность и он, хотя и вторично, но достаточно ясно увидел ее, тогда естественно в отношении к живой реальности живого человека появляются собственные углы зрения и отступление от каллиграфической верности подлиннику. В рукописи, описывающей страну, ранее уже описанную, появляется не только собственный почерк, но собственные выражения, хотя в основе — это несомненно то же самое описание той же самой страны. И это различие нескольких повторений одной и той же первоявленной иконы указывает вовсе не на субъективность изображаемого, не на иконописный произвол, а как раз наоборот — на живую реальность, которая, и оставаясь сама собою, может являться по-разному, в зависимости от обстоятельств духовной жизни, которую и воспринимает иконописец. Если оставить в стороне рабские сводки, род механического воспро-

изведения, то разница между первоявленной иконой и повторением приблизительно такова же, как между описанием вновь открытой страны и впечатлениями путешественника, посетившего ее, согласно данным ему указаниям: как бы исторически ни было важно первое, последнее может быть и более полным, и более четким. Так и в иконописном деле, где иногда повторения оказывались особенно драгоценными и ознаменовывались чрезвычайными знамениями, во свидетельство их метафизической правдивости и высшего соответствия изображаемого.

Но во всяком случае в основе иконы лежит духовный опыт. Соответственно этому, по источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда, а именно: 1) библейские, опирающиеся на реальность, данную словом Божиим; 2) портретные, опирающиеся на собственный опыт и память иконописца — современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешнефактические, но и как духовные, просветленные; 3) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда, во времена предыдущие; 4) и наконец, иконы явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению. Было сказано: “иконы могли бы быть подразделены” на вышеозначенные четыре разряда; но при отвлеченной ясности этого деления практически приложимым оказывается лишь последний отдел, и если

одни иконы — бесспорно явленны, то о других, даже о библейских, в какой-то степени приходится думать то же самое: историческая фактичность некоторых событий, равно как и лиц, не исключает их пребывания в вечности, а потому — и возможности созерцать их при подъеме сознания над временем. Все иконы — явленные. И когда речь идет об иконе портретного характера, то ведь и такое произведение, чтобы стать иконою, должно опереться на некое видение, например, на видение света, хотя и живого человека, — так что не составляет прямой противоположности иконам явленным. А что касается икон по преданию, то ведь отвлеченного описания недостаточно для иконописно-художественного образа, и потому и здесь необходимо нечто видеть собственными духовными глазами.

Не только в Восточной Церкви, во времена ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена, наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон, как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось не от земли, а из небесного источника. Разительный пример тому — Рафаэль. В письме к другу своему графу Бальдасар Кастальоне он оставил несколько загадочных слов, разгадка которых сохранена в рукописях другого его друга — Донато Д'Анжело Браманте.

“В мире так мало изображений прелести женской, посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу”. Что значит это “навещает мою душу”? А вот параллельное сообщение Браманте: “Для собственного удовольствия здесь я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль и приказал таить под печатью молчания. Однажды, когда я ему с открытым и полным сердцем выражал удивление над прелестными образами Мадонны и Святого Семейства и убедительно просил его, чтобы он разгадал мне: где, в каком мире он видел такую красоту, трогательный взгляд и выражение неподражаемое в образе Пресвятой Девы? С юношескою стыдливостью, со скромностью, ему свойственной, Рафаэль несколько времени хранил молчание; потом, сильно тронутый, со слезами бросился мне на шею и открыл свою тайну. Он рассказал, что от самой нежной юности всегда пламенело в душе его особенное святое чувство к Матери Божней; даже иногда громко произнося Ее имя, он ощущал грусть душевную. От самого первого побуждения к живописи он питал внутри себя неодолимое желание живописать Деву Марию в небесном Ее совершенстве, но никогда не смел доверять своим силам. И ночь и день беспрестанно неугомонный дух его трудился в мыслях над образом Девы, но никогда не был в силах удовлетворить самому себе; ему казалось, что этот образ все еще отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако иногда будто небесная искра за-

ранивалась в его душу, и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось бы написать его; но это было одно летучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей. Непрестанное беспокойство волновало дух Рафаэля; он только мимоходом взирал на черты своего идеала, и темное чувство души никогда не хотело преобразиться в светлое явление; наконец, он не мог удерживаться долее, трепетною рукой принялся живописать Мадонну; во время работы внутренний дух его более и более воспламенялся. Однажды ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым видением на стене против самого его ложа; он взглянул в него и увидел, что висевший на стене, еще недоконченный образ Мадонны блистал кротким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выражал свою божественность, что градом покатились слезы из очей изумленного Рафаэля. С каким неизъяснимо трогательным видом он смотрел на него очами слезными, и каждую минуту, казалось ему, этот образ хотел уже двигаться; даже мнилось, что он двигается в самом деле. Но чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился. Видение навеки врезалось в его душу и чувство, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию

в том образе, в каком он носил Ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом смотрел на изображение своей Мадонны. Вот что рассказал мне друг мой, дорогой Рафаэль, и я почел это чудо столь важным и замечательным, что для собственного наслаждения сохранил его на бумаге". Так объясняются слова Рафаэля о тайном образе, иногда навещающем его душу.

Икона, как закрепление и объявление, возвешение красками духовного мира, по самому существу своему есть конечно дело того, кто **видит** этот мир святым, и потому, понятно, иконное художество, в соответствии с тем, что на светском языке называется художеством, принадлежит не иначе, как святым отцам. Церковное же сознание, выразившееся особенно определенно в известном постановлении Седьмого Вселенского Собора, даже не считает нужным выделять иконописцев в этом собственном и высшем смысле слова из сонма вообще святых отцов, но противопоставляет им иконописцев в низшем смысле — копийстов, в значительной мере просто ремесленников, мастеров иконного дела, или иконников, как их называли у нас на Руси, при небрежном отношении к своему ремеслу слывших за богомазов; но конечно, приводя все эти термины, мы **поясняем** соборное постановление русским церковным бытом, а не **извлекаем** их из него. В соборных же актах ясно говорится, что иконы создаются не замыслом — *εφευρεσις* — собственно изобретением живописца, но в силу нерушимого закона и Предания

— *θεσμοθεσια και παραδοσις* . — Вселенской Церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов; этим последним принадлежит неотъемлемое право композиции — *διαταξις*, а живописцу — одно только исполнение, техника — *τεχνη*.

С отдаленнейших времен христианской древности установилось воззрение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению, и, оплотняясь с ходом истории, это воззрение особенно твердо было выражено у нас на Руси в церковных определениях XVI и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками — как словесными, так и лицевыми, которые самым существованием своим доказывают устойчивость иконного предания, а главнейшими статьями своими и основными формами приводятся к временам величайшей древности, к первым векам существования Церкви, а частями и элементами нередко коренятся в непроницаемом мраке истории дохристианской. Понятны нарочитые предупреждения в подлинниках иконному мастеру о том, что кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной муке.

В этих нормах церковного сознания светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия наро-

ждающимся попыткам нового церковного искусства. Но это непонимание церковного консерватизма есть вместе с тем и непонимание художественного творчества. Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, висая в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет "творчества". Между тем, истинный художник хочет не **своего** во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной **истины вещей**, и во все не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, и тогда ценность произведения са-

ма собою установится. Как всякий, кто живет, занят мыслью, живет ли он по правде, или нет, а не тем, оказывается ли его жизнь похожей на жизнь соседа, живет сам в себе для истины и убежден, что искренняя жизнь для истины непременно индивидуальна и в самой сути своей никак не повторима, истинной же может быть лишь в потоке всечеловеческой истории, а не как нарочито выдумываемая, — так не иначе и жизнь художественная: и художник, опираясь на всечеловеческие художественные каноны, когда таковые здесь или там найдены, чрез них и в них находит силу воплощать подлинно созерцаемую действительность и твердо знает, что дело его, если оно свободно, не окажется удвоением чужого дела, хотя предмет беспокойства его — не это совпадение с кем-то, а истинность изображенного им. Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне.

Ближайшая задача — постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей; хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник творчества. Напротив, слабосильное и са-

молюбивое бегство от общечеловеческих форм оставляет художника на уровне, низшем достигнутого, и, в этом смысле, — отнюдь не личным, но лишь случайным и несознательным; образно говоря, макать в чернильницу палец вместо пера вовсе не служит признаком ни индивидуальной самобытности, ни особого вдохновения, если бы таким способом были написаны некие стихи. Чем труднее и отдаленнее от повседневности предмет искусства, тем более сосредоточения требуется на художественном каноне соответственного рода — как по ответственности такого искусства, так и по малой доступности требуемого здесь опыта.

В отношении к духовному миру Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было и есть и будет одно — реализм. Это значит: Церковь, “столп и утверждение Истины”, требует только одного — истины. В старых ли или новых формах истина, Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения, истинно ли нечто, и, если удостоверение дано, благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано — отвергает.

Когда, применительно к случаю разбираемому, уже найденный и выверенный соборне всечеловеческий канон художества соблюден, тогда есть формальная гарантия, что предлагаемая икона или просто воспроизводит уже признанное истиной, или,

сверх того, открывает еще нечто, тоже истинное; когда же нет соблюдения, то это или ниже допустимого, или во всяком случае нуждается, как новое откровение, в проверке. И тогда художник должен понимать, что он делает, и быть готовым к ответу. Так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных икон — кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, — или неправду. Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, тем более что это “плохо” и “хорошо” в значительной мере определяется намерением художника, а о том, в самом ли деле это Богоматерь. Если же эти художники, хотя бы внутренне, для себя, не могут удостоверить самотождество изображаемого лица, если это кто-то другой, то не происходит ли здесь величайшего духовного смятения и смущения и не сказал ли художник кистью неправды о Богоматери? Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно изображаемого ими неземного образа, а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем то-

му, духовному созерцанию. Думается, большинство художников, ни ясно, ни не ясно, просто ничего не видя, а слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о Богоматерних иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием, зная, что они делают, дерзают надписать имя Богоматери. Но, если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают свидетельствовать о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?

Если бы богослов-писатель стал изображать жизнь Богоматери, говоря не по Церковному Преданию, то разве читатель не вправе был бы спросить его об источниках? А не получив удовлетворительного ответа, не вправе ли был бы обвинить богослова в неправде? А богослов-иконописец, живописуя Богоматерь, почему-то считает своей привилегией такую неправду. И в то время как Ренановский роман, какова бы ни была его ценность в качестве романа, никогда не помышляли читать в храме вместо Евангелия, равнозначущие “*Vie de Jesus*” произведения кисти не только стоят в храмах, но и предполагают все культовые действия, воздаваемые иконам. Между тем, именно иконы — это возвешение истины всякому, даже безграмотному, тогда как богословские писания доступны немногим и потому менее ответственные; иная же современная икона есть провозгла-

шаемое в храме всенародно вопиющее лжесвидетельство.

Художники Возрождения, нисколько не связанные канонам, постоянно обращались к очень узкому кругу основных иконописных тем, хотя никто не принуждал их к тому, и даже в некоторых моментах соблюдали Церковное Предание; это показывает, насколько чувствуется в художнике потребность в норме. А как мало на самом деле стесняет церковная норма, даже при самом строгом соблюдении ее, иконописца, хорошо показывает сопоставление древних икон на одну тему и даже одного перевода: двух не отыщется икон тождественных между собою, и сходство, учитываемое при первом рассмотрении, только усиливает полное индивидуального подхода своеобразие каждой из них. И далее, как новое творчество от прикосновения к новому опыту небесных тайн совершенно вмещается в уже открытые канонические формы, входя в них, словно в уготованное гнездо, — показывает Рублевская Троица. Этот сюжет трех ангелов за трапезою издавна существовал в церковном искусстве и получил себе каноническое определение. В этом смысле преподобный Андрей Рублев не придумал ничего нового, и внешне, археологически расцениваемая его икона Троицы стоит в длинном ряде ей предшествовавших, начиная с IV-VI веков, и ей следовавших изображений праотеческого гостеприимства. Эти изображения были, по своему археологическому смыслу, иконами — иллюстрациями из лицевого жития, имен-

но праотца Авраама, и, будучи таковыми, имели еще предзнаменовательный смысл грядущего откровения о Пресвятой Троице. Но собственно троичное значение этих икон было таким же предзнаменовательным, как крещальное значение перехода евреев через Чермное море или Богородичное — несгоравшей купины: как ни вглядывайся в изображение последней, даже совершеннейшее, в нем **наглядно** не у зришь никакого намека на Приснодеву. Точно так же и явление странников Аврааму лишь отвлеченно могло нести мысль к догмату Троичности, но само по себе созерцание Святой Троицы не живописало.

В XIV веке этот догмат по различным причинам стал предметом особенного внимания Вселенской Церкви и получил чеканную словесную формулировку. Завершителем же этого дела, увенчателем средневековья, стал “чтитель Пресвятой Троицы” — Преподобный Сергий Радонежский. Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир, струящийся в недра вечной совершенной любви, как предмет созерцания и заповедь воплощения во всей жизни, как основу строительства и церковного, и личного, и государственного, и общественного. Он увидел образ этой любви вложенным в канонические формы Мамврийского Богоявления. Этот его опыт — новый опыт, новое видение духовного мира — воспринял от него сам Преподобный Андрей Рублев, руководимый Преподобным Никоном: так написал он, “в похвалу отцу Сергию”, икону Троицы. Теперь она уже перестала быть одним из изображений ли-

цевого жития, и ее отношение к Мамвре — уже рудимент. Эта икона показывает в поражающем видении Самое Пресвятую Троицу — новое откровение, хотя и под покровом старых и несомненно менее значительных форм. Но эти старые формы не стесняют нового откровения именно потому, что ни они не были сочинены, а выражали подлинную действительность, ни новое откровение, более ясное и осознанное, но откровение той же действительности, не было субъективным домыслом. Что же удивительного, если в абрис видения, виденного некогда как тень грядущей истины, но не понятого в свое время до позднейше сознанной глубины, всецело вошло, тесно им облекаясь, то же самое видение, точнее, видение той же реальности, но узренное после тысячелетий духовной работы человечества, когда развились в благодатном уме потребные органы понимания. И тогда исторические подробности сами собою отпали от композиции, и икона Рублева, точнее же, Преподобного Сергия, старая и новая зараз, первоявленная и повторение, стала новым каноном, новым образцом, закрепленным церковным сознанием и прочно установленным в качестве нормы Стоглавом и другими русскими Соборами.

Чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием. Да и в самом деле, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память

о духовной родине. И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе. Вот почему проникновения в духовный мир не глубокие и путями исключительными облакаются в формы необыкновенные, загадочно сложенные, своего рода ребусы духовного мира; художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности. Тогда, в пределе, символ вырождается в аллегорию. Это не значит, чтобы такой аллегоризированный символ был непременно отвлеченностью и в сознании его изобретателя. Но его созерцательная наглядность и непосредственность перехода через него к знаменуемому доступна лишь немногим, и в этом смысле, как явление некоторого отщепенства от всечеловечности, такие символы, будучи противопоставлены настоящим символам и соборным знамениям, а тем более превозносимы над ними, легко становятся источниками ереси, т. е. обособления, а по-латыни — секты.

Начиная с конца XVI века, в русскую иконопись, вместе с общим принижением церковной жизни, этот дух аллегоризма, закрадывается, как обратная сторона онтологического измельчания и отяжеления, уже с трудом взлетающего над областью чувственной. Неспособность совсем четко видеть потустороннее иконописец хочет восполнить сложностью богословских построений; так богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью по-

сюсторонних образов, а далее первый вырождается в отвлеченные схемы, условно выражаемые выродившеюся из второй — чувственностью и светской фривольностью. Таков печальный конец в XVIII веке, который тем безотраднее, что нигде, как только в России, изобразительное искусство имело единственную в мировой истории вершину.

Русская иконопись XIV-XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставлять только греческую скульптуру — тоже воплощение духовных образов и тоже, после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью. И вот, на этой вершине своей иконопись, чуждая и тени аллегоризма, открывает духу светлые свои видения **первозданной** чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них сознаются каноны воистину всечеловеческие, и, будучи откровениями жизни во Христе более, чем что-либо другое, будучи чистейшим явлением собственно церковного творчества, эти формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества. Мы узнаем в них по частям и разрозненно открытое древними культурами: черты Зевса во Христе Вседержителе, Афины и Изиды в Богоматери и т. д., так что “оправдана мудрость чадами ея”. Да, духовные видения, эти чада подготовлявшейся всею мировую историюю древней мудрости, своей существенной истиной показали, что права бы-

ла мудрость в своих предчувствиях и намеках истины. Можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которою оно выразится, подобно тому, как священные слова о самом таинственном — самые простые: отец и сын, рождение, согнивающее и прорастающее зерно, жених и невеста, хлеб и вино, дуновение ветра, солнце с его светом и т. д. Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны — вот бы возопили вольные художники, если бы любые изобразительные формы любого из них были признаны нормою!

Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое. И потому очищение души подвигом, снимая все субъективное и случайное, открывает подвижнику вечную, первозданную правду человеческой природы, человечности, созданной по Христу, т. е. абсолютных устоев твари; подвижник находит в глубине собственного духа то самое, что предварительно уже выражалось и не могло не выражаться на протяжении истории. Из глубины своей подвижник, и при суете дневной, видит красоту звездного неба.

Мне почему-то припомнился тут Оптинский старец Амвросий с его иконой, т. е. написанной, хо-

тя и недостаточно чутко, художником, проникнутым натуралистическими навыками кисти, — иконою “Спорительницы хлебов”. Из келейки провинциального монастыря Калужской губернии, от простого, убогого старичка дается необыкновенный толчок, в полном противоречии со всем строем современной церковной интеллигентности, в противоречии с Синодом, написать Благоую Богиню: ведь что же есть Спорительница хлебов, как не видение Богоматери во образе, в канонической форме Матери хлебов — Деметры. Сквозь не подчинившиеся духовному импульсу живописные приемы 80-х годов ощущением, однако, прозреваешь именно это, таинственное видение, церковное “да” древнему образу благостной Деметры, в котором собрали эллины часть своих предчувствий о Матери Божией.

В собственном и точном смысле слова иконными художниками могут быть только **святые**, и, может быть, бóльшая часть святых художествовала в этом смысле, направляя своим духовным опытом руки иконописцев, достаточно опытных технически, чтобы суметь воплотить небесные видения, и достаточно воспитанных, чтобы быть чуткими к внушениям благодатного наставника. Возможности такого сотрудничества удивляться не следует: в прежние времена, при большей сплоченности и соборности людей, культурная работа вообще производилась сообща, примером чему хотя бы живописные мастерские и артели около большого мастера, даже во времена обострения индивидуальности. При средневековой

спайке сознаний и под руководством признаваемого духоносцем руководителя, организация иконописания сообща наверное была особенно совершенной. Если даже Евангелие и другие Священные книги были написаны под руководством — Евангелие от Марка — апостола Петра, а Евангелие от Луки и Деяния — апостола Павла, то что же удивительного, если техники кисти, покорные откровению вечной красоты, возвещаемому им святыми, изображали ее, при их надзоре и постоянной проверке, на иконах.

Однако не всегда техника кисти была чужда самому созерцателю горних идей, и через всю историю Христианской Церкви золотой нитью проходит традиция в собственном смысле святой иконописи. Начиная с первых свидетелей воплощенного Слова и дальше через все века идут святые — сами иконописцы, и иконописцы — сами святые. Нам известен не притязающий на полноту список имен этих святых иконников, возглавляемый евангелистом Лукою.

Этим и подобным им иконописцам принадлежат иконописное творчество, новые иконы, первоявленные. Но, кроме того, необходимо размножение вновь явленного свидетельства о мире духовном. И как слово о духовном нуждается в переписчиках, так облик духовного требует иконописных повторителей, иконников-копиистов. От них не требуется орлий взор в небеса; но они должны быть не настолько далеки от духовности, чтобы не чувствовать важности и откровенности своего дела, как свидетельства, или, точнее, содействия свидетельству. Эти

иконники — не ремесленники, ради заработка пишущие иконы, как могли бы они писать нечто противоположное, не техники своего дела, между прочим принадлежащие, а может быть и не принадлежащие к Церкви, но носители особой церковной должности. Они, по церковному сознанию, имеют определенный чин священной организации Культа, занимают определенное место в теократии и членами Церкви признаются именно в качестве иконописцев. Их место определяется между служителями алтаря и просто мирянами. Им предписывается особая жизнь, полумонашеское поведение, и они подчинены особому надзору митрополита, местного епископа и нарочито назначаемых иконных старост. Церковь возвеличивает иконописцев, заботясь о даровании этому церковному чину различных преимуществ, а в некоторых случаях и чрезвычайных наград, как, например, о неслыханном в XVIII веке даровании дворянства Симону Ушакову. С другой стороны, Церковь признает необходимым следить не только за их работою, как таковою, но и за ними самими.

Иконописцы — люди не простые: они занимают высшее, сравнительно с другими мирянами, положение. Они должны быть смиренны и кротки, соблюдать чистоту как душевную, так и телесную, пребывать в посте и молитве и часто являться для советов к духовному отцу. Таковых иконописцев епископы берегут и почитают “паче простых человек”. Напротив, если иконописец не соблюдает указанных требований, он отрешается от своего дела, а в буду-

щей жизни осуждается на вечные муки. Но это обязательные требования; на деле же иконописцы сами себе ставили требования более высокие, делаясь в собственном смысле подвижниками.

Не “для порядку”, как говорится, Церковь считает необходимым внушить иконописцу взгляд на его дело, как на высокое и священное служение: она старается обеспечить все ту же связность нити свидетельских показаний, идущую от Самого Первосвидетеля Христа и до самой гущи церковного воплощения. Артерия, питающая тело церковное небесной влагой, нигде не должна засоряться, и церковные правила имеют в виду именно обеспечить свободный проток благодати от Главы Церкви до самого малого ее органа. Правда, чем разветвленное расходится поток свидетельской крови, тем менее опасным для жизни всего тела церковного делается засорение некоторого капилляра. Но тем не менее и икона — копия, одна из тех, которые миллионами воспроизведены иконописцами, каждая должна свидетельствовать возможно живо о подлинной реальности иного мира, и невнятность ее удостоверения, а тем более сбивчивость, может быть, ложность, имеет нанести непоправимый ущерб одной или многим христианским душам, как, напротив, ее духовная правдивость кому-то поможет, кого-то укрепит.

Иконы должны писаться сообразно заверенным образам бытия духовного, “по образу, подобию и существу”. Иначе Церковь не может быть спокойна, не происходит ли омертвления тех или других ее орга-

нов. В этом смысле понятен тщательный надзор за иконами, с признанием или отвержением несоответственных нарочито приставленными к этому делу старостами. Икона становится таковой собственно лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому Первообразу или, иначе говоря, наименовала образ. Право наименования, т. е. утверждения самотождества изображаемого на иконе лица, принадлежит **только Церкви**, и если иконописец позволяет себе сделать на иконе надписание, без какового, по церковному учению, изображение еще не есть икона, то это, в сущности, то же, что в гражданской жизни подпись официального документа за другое лицо. Насколько понимаю, дело иконных старост завершалось надписанием, по поручению епископа, имен святых на иконах: сохранившиеся на многих иконах набитые на них металлические пластинки с небрежною, насколько написанною надписью имени святого посредством сажи с маслом явно не сделаны самим иконником и имеют характер подписи начальника под деловыми бумагами, писанными рукою секретаря или переписчика. Естественно думать, это и есть удостоверение или скрепа икон иконным надзором.

Но недостаточно задним числом проверять иконы: если впрямь в них нужно видеть наглядное свидетельство вечности, то как может идти такое свидетельство чрез человека, существенно чуждого духовности? Вот причина, по которой в несоблюдении иконописцем некоторого **устава** жизни Церковь опа-

сается разрухи целостности Культа. Так возникают требования, предъявляемые иконописцу в его личной жизни. Особенно определенно они были высказаны тогда именно, когда иконопись уже достигла своей высшей точки. Это было сделано в 43-й главе постановлений Стоглава.

Соборное определение читается так: “В царствующем граде Москве и по всем градам по царскому совету Митрополиту и архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинех. Паче же о святых иконах и живописцех и о прочих чинех церковных по священным правилом. И каким подобает живописцем быти и тщание имети о начертании плотского воображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Матери и небесных сил и всех святых иже от века Богови угодивших. Подобает быти живописцу смиренну кротку благоговейну непразднословцу несмехотворцу не сварливу независтливу непьяници неграбежнику неубийцы, наипаче же хранить чистоту душевную телесную со всяцем опасением, не могущим же до конца тако пребыти по закону жениться и браком сочетаться, и приходи́ти ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и в молитве и воздержании со смиренномудрием кроме всякого зазора и безчинства, и превеликим тщанием писати образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистыя Его Богоматери и святых пророк и апостол и священномученик и святых мучениц и преподобных жен и святителей и препо-

добных отец по образу и по подобию по существу смотря на образ древних живописцев и знаменовати с добрых образцов и аще которые нынешние мастера живописцы тако обещававшееся учнут жити и всякия заповеди творити и тщание о деле Божии имети: и царю таких живописцев жаловати, а святителем их бречи и почитати паче простых человек, также тем живописцем приимати учеников и их разсматривати во всем и учити о всяком благочестии и чистоте и приводити ко отцем духовным. Отцы же их наказуют по преданному им уставу от святителей како подобает жити христианину кроме всякаго зазора и безчинства, и тако от своих мастеров со вниманием да учатся. И аще которому откроет Бог таковое рукоделие и приводит того мастер ко святителю, святитель же разсмотрев аще будет написанное от ученика по образу и по подобию и увести известно о житие его еже в чистоте и всяком благочестии по заповедем живет кроме всякаго безчинства, абие благословив наказует* его и впредь благочестно жити и святаго онаго дела держатися со усердием всяцем и приемлет от него ученик той честь якоже и учитель его паче простых человек. По сих же святитель наказует мастера еже ему не поборати ни по брате, ни по сыне, ни по ближних, аще кому не дает Бог такового рукоделия, учнет писати худо, или по неправильному завещанию жити, а он скажет его гораздо и во всем достойна суща и показывает написание

*От слова наказъ — наставление

инаго и не того, и святитель обыскав полагает такового мастера под запрещением правильным, яко да и прочии страх примут и не дерзают таковая творити, а ученику оному иконнаго дела отнюдь не касаться, и аще которому ученику откроет Бог учение иконнаго писма и жити учнет по правильному завещанию, а мастер учнет похуляти его по зависти дабы не принял чести якоже он прият, святитель же обыскав полагает такового мастера под запрещением правильным, ученик же приемлет вящшую честь, аще кто от тех живописцев учнет талант сокрывати еже ему Бог дал и учеником по существу того не отдает, таковой осужден будет от Бога с сокрывшим талант в муку вечную, аще кто от самех тех мастеров живописцев или от их учеников учнет жити не по правильному завещанию во пьянстве и нечистоте и во всяком безчинстве и святителем таковыя в запрещении полагати, а от дела иконнаго отнюдь отлучати и касаться того не велети боящиеся словеси реченнаго: проклят творяй дело Божие с небрежением. А которые по се время писали иконы не учася самовольством и самоволкою и не по образу и те иконы променяли дешево простым людем поселяно невеждам, ино тем запрещение положить чтобы училися у добрых мастеров и которому Бог дает учнет писати по образу и по подобию и тот бы писал, а которому Бог не дает и им вконец от такового дела престати да не Божие имя такового ради писма похуляется и аще которые не престанут от такового дела таковии царскою грозою накажут-

ся и да судятся... И аще они начнут глаголати: мы тем живем и питаемся, и таковому их речению не внимати, понеже не знающе таковая вещают и греха себе в том не ставят не всем человеком иконописцем быти, многи бо и различни рукодейства подарована быша от Бога ими же человеком препитатися и живым быти и кроме иконнаго писма а Божия образа во укор и поношение не давати. Также архиепископом и епископом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испытывати мастеров иконных и их писем самим смотреть. И избравше койждо их во своем пределе живописцев нарочитых мастеров да им приказывати над всеми иконописцы смотреть, чтобы в них худых и безчинных не было, а если архиепископы и епископы смотрят над теми живописцы которым приказано и брегут такового дела накрепко, а живописцев оных брегут и почитают паче простых человек, а вельможам и простым человеком тех живописцев во всем почитати и честны имети за то честное иконное воображение. Да и о том святителем великое попечение и бережение имети комуждо во своей области, чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самосмышления бы своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию, А Божеством не описан...

Но это представление о высоком служении иконописца вовсе не было достоянием только определенного времени и Поместной Церкви. В частности, иконописное предание Восточных Церквей, закреп-

ленное в специальных руководствах к иконописанию, внушает иконнику, даже в таких, по-видимому, внешних работах, как промывка древних икон, с целью рассмотреть их: “но не делай своего дела просто и как попало, а со страхом Божиим и благоговением: ибо дело твое богоугодно” и т. п.

Известная “Ермения, или Наставление в живописном искусстве”, составленная иеромонахом и живописцем Дионисием Фиурноаграфнотом, собравшим и изложившим предания Панселиновской школы, начинается введением, в котором автор выясняет свое чувство духовной ответственности, побудившее его составить настоящее руководство. Самое руководство дает точные наставления относительно всего хода иконописания: начиная с прочерчивания переводов, изготовления углей, клея и гипса, гипсования икон, утолщения венцов на иконах, гипсования иконостаса, приготовления пулементов, золочения иконы и иконостаса, изготовления санкира, вохрений, подрумянок, отделки одежды и проч., и проч., изготовления различных красок, указания пропорций человеческого тела, подробных наставлений стенописной техники, наставлений, как поновлять иконы и т. п.; затем далее — относительно иконописного подлинника, где подробно рассказывается, как компонируются изображения ветхозаветной истории, со включением сюда греческих философов; далее — то же относительно Нового Завета, со включением притчей, особо выделенных Апокалипсисом из Второго Пришествия; далее — празд-

ников Богородичных, акафиста, апостолов и прочих святых, церковноисторических праздников, мученичеств и назидательных изображений и, наконец, указаний о композиции церковной росписи, как целого, т. е. где и что должно изображаться в церкви той или иной архитектуры. “Наставление” завершается догматическими разъяснениями иконописания, изложением древних преданий о виде лица Спасителя и Богоматери, наставления, как изображается благословляющая рука и что надлежит надписывать на том или другом священном изображении. Наконец, книга завершается краткою молитвою составителя:

“Совершителю благих Богу благодарение! Кончив эту книгу, я сказал: Слава Тебе, Господу! и опять сказал: Слава тебе, Господи мой! и в третий раз сказал: Слава Богу всяческих!”

Такова стройная композиция этой высокоавторитетной “Ерминии”. Но разве не чувствуется по всему складу книги, что ей чего-то не хватает, что все иконописное наставление висит в воздухе, не смыкаясь в себя самого и не примыкая вплотную к организации Культа, коль скоро в технику иконописи не введена, как необходимое условие, молитва? И действительно, это было бы так, если бы ради пояснения мысли здесь не было умолчено о самом начале “Ерминии”, с которого, собственно, начинается обучение. Вот “предварительные наставления всякому, кто желает учиться живописи”: “Желающий научиться живописи пусть полагает первое начало и несколько времени упражняется в черчении и ри-

совании без всяких размеров, пока навикнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии. Священник, после “Благословен Бог наш”, “Царю Небесный” и проч. и после Богородична: “Безмолвны уста нечестивых” и тропаря Преображению Господню, назнаменовав голову его крестообразно, пусть возгласит: “Господу помолимся” и прочтет сию молитву: “Господи Иисусе Христе Боже наш, Сын неописан по естеству Божества, и ради спасения человек в последние дни от Девы Богородицы Марии неизреченно воплотивыйся, и благоволивый тако во плоти описуем быти, иже святой образ пречистаго Лица Твоего на святом убрусе напечатлел еси, и оным недуг князя Авгаря уврачевал еси, душу же его просветил еси во еже познати истиннаго Бога нашего, иже Святым Духом вразумил еси Божественнаго апостола Твоего и евангелиста Луку написати образ Пречистыя Матери Твоея, держащей Тебе, яко младенца, на объятиях Своих, и рекшей: “Благодать от Мене Рождшагося, Мене ради, да будет с сим образом”! Сам, Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твоего (имя рек), и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изображати жителство Твое, Пречистыя Матери Твоея, и всех святых, во славу Твою, ради украшения и благолепия святыя Церкви Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно покланяющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же его от всякаго

дьявольского наваждения, егда преуспевает в заповедях Твоих, молитвами Пречистыя Матери Твоея, святого славнаго апостола и евангелиста Луки и всех святых. Аминь“.

Сугубая ектения и отпуст. После моления пусть он начнет рисовать точные размеры и очерки святых ликов и пусть занимается этим долго и отчетливо. Тогда с Божиею помощью поймет свое дело очень хорошо, как это опытом дознал я на учениках своих”. А далее, объяснив свое желание принести пользу “всем во Христе братьям сохудожникам”, которых автор просит молиться о нем, он “обращает слово свое с великою любовью” к ученику: “Итак, любознательный ученик, знай, что когда ты пожелаешь заняться этим художеством, постарайся найти опытного учителя, которого скоро оценишь, если он будет учить тебя так, как я сказал выше”. А выше говорилось почти исключительно о молитве, и, следовательно, залог успешности обучения Дионисий, выражая общий голос иконописцев, видит в молитвенном благоговении. Такова была атмосфера иконописного мастерства еще в первой половине XVIII века, когда обмирщение всей жизни, в том числе и церковной, достигло особенной остроты. Благоговейный дух и особая настроенность доныне живет в среде русских иконописцев, образующих целые села и из поколения в поколение, веками, передающих друг другу, от отца к сыну и духовное самосознание, как работников святого дела, так и полусекретные приемы иконописи и других, связанных с нею тру-

довых процессов. Это — замкнутый, особый мир свидетелей. И если доныне он таков, то трудно даже представить себе одухотворенную среду, из которой расходилось по церковному телу свидетельство небесной красотой, в древности, когда вся жизнь была устроена по началам духовности, вращаясь около незыблемой оси — Святых Тайн Христовых.

Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми и другими **извне**, не как собственными своими силами. Это Культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания. Но тогда естественно думать, что эти святые образы воплощаются этими служителями Церкви **не какими угодно** внешними метафизике Культа приемами и не в каких угодно, не вытекающих из священной цели вещественных средах. Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути безболезненно, а тем более — с успехом, могущими быть заменяемыми иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным, попавшим в произведение по внешним в отношении его художественной сущности причинам.

Тем более, тем бесконечно более это же надо мыслить и говорить о том искусстве, в котором, как являющем духовную природу человечности, вообще не может быть ничего случайного, субъективного, произвольно-капризного. Область этого искусства замкнута в себя несравненно более, нежели какого угодно другого, и ничто чуждое, никакой “чуждый огонь” не может быть возложен на этот священный жертвенник. Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написанной чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами. Но тем более эта невозможность уясняется, когда принято во внимание духовное существо иконы. В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны, и каждое имеет свою конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием. Но оставим сейчас в стороне символическую характеристику, как таковую, и будем рассматривать вопрос в плоскости внешнего, самого неглубокого опыта, однако с убеждением, что нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего.

Итак, в консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в

химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его “материальных причинах” уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника. И, хотя бы эта воля в своем инстинктивном использовании этих именно “материальных причин” действовала подсознательно, как подсознателен художник и в привлечении тех или иных форм, это не только не говорит против метафизичности художественного творчества, даже напротив, побуждает видеть в нем нечто далекое от рассудочного произвола, какое-то продолжение той зиждущей деятельности основных сил организма, которыми художественно соткано и само тело. Этот выбор веществ, этот “подбор материальных причин” произведения производится **не** индивидуальным произволом, даже **не** внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом народов и времен, который определяет и весь стиль произведений эпохи. Может быть, правильно даже сказать, что стиль и эта материальная причина произведения искусства должны быть представлены как два пересекающихся круга, причем в известном отношении материальная причина произведения даже **более** выражает мироощущение эпохи, нежели стиль, как общий характер излюблен-

ных здесь форм.

Разве непосредственно не явно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки оргáна, как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, не переносимы в православном богослужении. Это дано непосредственно на вкус, непосредственно, помимо теоретических рассматриваний, не вяжется в сознании со всем богослужебным стилем, нарушает замкнутое единство богослужения, даже рассматриваемого как просто явление искусства или синтеза искусств? Разве непосредственно не явно, что эти звуки как **таковые**, повторяю, слишком далеки от четкости, от “разумности”, от словесности, от **умного** богослужения Православной Церкви, чтобы послужить материей **ее** звуковому искусству? Разве непосредственно не ощущается звук оргáна слишком сочным, слишком тягучим, слишком чуждым прозрачности и кристалличности, слишком связанным с непросветленной подосновой человеческой **усии***, в ее данном состоянии, в ее натуральности, чтобы быть использованным в храмах православных? И притом сейчас я вообще ничего не оцениваю, но рассматриваю только стилистическое единство, а приемлется ли оно или отвергается, но не непременно как **целое** и приемлется и отвергается, не мое дело.

Но ты говоришь о звуке, хотел же, даже начал говорить о веществе искусств изобразительных. Наш

*Греч. *ουσια* — сущность.

разговор, как помнишь, предполагался собственно об иконописи.

— Совершенно верно; но о звуке я заговорил не случайно. Позволь мне докончить, и ты сейчас поймешь, почему таким отклонением в сторону пошла моя мысль. Итак, об оргáne.

Это — музыкальный инструмент, существенно связанный с исторической полосой, выросшей на том, что мы называем культурой Возрождения. Говоря о католичестве, обычно забывают, что совсем разное дело — Западная Церковь до Возрождения и после Возрождения, что в Возрождении Западная Церковь перенесла тяжкую болезнь, из которой вышла, многое потеряв, и, хотя приобрела некоторый иммунитет, но ценою искажения самого строя духовной жизни, и еще большой вопрос, как отнеслись бы к послевозрожденскому католичеству средневековые носители католической идеи.

Так вот, западноевропейская культура есть производное именно от возрожденного католичества, и выразила себя она в области звука посредством органа; не случайно расцветом органостроительства была вторая половина XVII и первая половина XVIII веков — время, наиболее выражающее, наиболее раскрывающее внутреннюю суть возрожденской культуры. Мне потому и хочется не то, чтобы провести аналогию, нет, мне хочется установить гораздо более глубоко заложенную связь...

— Связь между звуком оргána и масляной краской?

— Ты угадал. Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее родство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки — земные, плотяные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствия, хотя и в разных областях.

— Однако я все же делаю новую попытку направить разговор по более определенному руслу — искусств изобразительных. Ты, как будто, высказал мысль, что имеет значение весь материал, в том числе и природа плоскости, вообще поверхности, на которую накладывается краска. Мне думается, тут уж пример был бы затруднительнее. Кажется, что коль скоро этой плоскости за изображением уже не видно, то она и не имеет отношения к духу искусства данного времени, а потому может более или менее произвольно быть заменена всякой другой плоскостью, лишь бы краска на нее ложилась, а не осыпалась и не стиралась впоследствии. По-видимому, значение ее только техническое, но не стилистическое.

— Нет, это не совсем так... Совсем не так. Свойство поверхности глубоко предопределяет способ нанесения краски и даже выбор самой краски.

Не всякую краску наложишь на любую поверхность: масляной не будешь писать на бумаге, акварельной — по металлу и т. п. Но и более того. Характер мазка существенно определяется природою поверхности и в зависимости от последней приобретает ту или иную фактуру. И напротив, посредством фактуры мазка, строением красочной поверхности выступает наружу сама поверхность основной плоскости произведения; и мало того, что выступает: она проявляет себя так даже в большей степени, нежели это можно было видеть до наложения красок. Свойства поверхности дремлют, пока она обнажена; наложенными же на нее красками они пробуждаются: так, одежда, покрывая, раскрывает строение тела и своими складками делает явными такие неровности поверхности тела, которые остались бы незамеченными при непосредственном наблюдении его поверхности. Твердая или мягкая, податливо-упругая или вялая, гладкая или шероховатая, с рядами неровностей по тому или другому закону, впитывающая ли краску или не принимающая ее и т. д. и т. д. — все такие и подобные свойства поверхности произведения, как бы увеличенные, усиленные, передаются фактуре произведения и притом создают свои динамические эквиваленты, т. е. из скрытого, пассивного бездействия переходят в источники силы и вторгаются в окружающую среду. Как незримое силовое поле магнита делается видимым с помощью железных опилок, так строение, статика поверхности динамически проявляется краскою, нанесенною

на поверхность, и чем совершеннее произведение искусства, тем нагляднее это проявление. Чем острее тот ум, который сидит в пальцах и руке художника, тем острее этот ум, без ведома головы, понимает метафизическую суть всех этих силовых соотношений изобразительной плоскости и тем глубже проникается этой сутью, усматривая в ней, если материал избран им правильно, в соответствии задачам стиля, собственное свое духовное устройство, собственный свой метафизический стиль. Проникшись строением поверхности, ручной ум проявляет ее фактурой своего мазка. Так — при стилистическом соответствии материала и всего замысла художника; а при несоответствии, внутренне predetermined природою вещей, — тогда в процессе опознавания этой поверхности пальцевым разумом художник отталкивается от нее, как неподходящей, чуждой.

Метафизика изобразительной плоскости...

— Извини, останавливаю тебя вопросом. Значит, ты усматриваешь в натянутом на подрамник холсте возрожденского искусства нечто, отвечающее духу самого искусства? Ведь и холст, по-видимому, распространяется исторически вместе с органною музыкой и масляной краской.

— А можно ли... не скажу: думать, а; сильнее, ощущать иначе? Ведь характер-то движения, которым накладывается краска, этот характер многократно повторяемых движений связан с внутренней жизнью, и если он внутренней жизни не соответствует, ей противоречит, то должен же он быть

изменен — пусть не у отдельного художника, а в искусстве народа, народов, истории. Можно ли себе представить, чтобы десятками и сотнями лет тысячи и десятки тысяч художников целую жизнь делали движения, своим ритмом не сходящиеся с ритмом их души? Явно: **либо** изобразительная плоскость способна извести из себя только ритмы определенного типа, выражающие ее динамику, и тогда победит художника индивидуально или исторически, и он сделается не тем, что́ он есть по всему духовному строению; **либо**, напротив, художник — тоже или индивидуально, или исторически — **настоит** на своем собственном ритме, тогда он вынужден будет отыскать себе **новую** плоскость, с новыми свойствами, соответствующую своими ритмами его ритмам. Художник **либо** должен подчиниться, **либо** отыскать себе в мире подходящую плоскость: не в его власти изменить метафизику существующей поверхности.

Теперь о холсте. Упругая и податливая, упруго-податливая, зыблущаяся, не выдерживающая человеческого прикосновения поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически равноправною с рукою художника. Он с нею борется как “с своим братом”, и она сознательно воспринимается за феноменальность, к тому же переносимая и поворачиваемая по желанию и не имеющая независимого от произвола художника освещения и отношения к окружающей действительности. Недвижная, твердая, неподатливая поверхность стены или доски слишком строга, слишком обязатель-

на, слишком онтологична для ручного разума ренессансового человека. Он ищет ощущать себя среди земных, только земных явлений, без помехи от иного мира, и пальцами руки ему требуется осязать свою автономность, свою самозаконность, не возмущаемую вторжением того, что не подчинится его воле. Твердая же поверхность стояла бы перед ним, как напоминание об иных твердых, а, между тем, их-то он и ищет позабыть. Для натуралистических образов, для изображения освободившегося от Бога и от Церкви мира, который хочет сам себе быть законом, для такого мира требуется как можно более чувственной сочности, как можно более громкого свидетельства этих образов о себе самих, как о бытии чувственном, и притом так, чтобы сами-то они были не на недвижимом камени утверждены, а на зыблущейся поверхности, наглядно выражающей зыблемость всего земного. Художник Возрождения и всей последующей отсюда культуры, может быть, и не думает о сказанном здесь. И не думает; но пальцы-то его и рука его — умом коллективным, умом самой культуры — очень даже думают об условности всего сущего, о необходимости выразить, что онтологическая умность вещей подменена в мировоззрении эпохи феноменологической их чувственностью, и о том, что, следовательно, человеку, себя самого сознавшему неонтологическим, условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться, законодательствовать в этом мире метафизических призрачностей.

Перспектива есть необходимое проявление такого самосознания; но здесь не место говорить о ней. А характерное в этом мировоззрении сочетание чувственной яркости с онтологической непрочностью бытия выражается в стремлении художества к **сочной зыблемости**. Техническим предчувствием этому стремлению были масляная краска и натянутое полотно.

— Следовательно, и в развитии гравюрного искусства ты думаешь видеть какую-то связь с духом времени? Ведь гравюра развивается на почве протестантизма. И наиболее выдающиеся, наиболее творческие графики были представителями протестантства в разных его видоизменениях. Германия, Англия — с этими странами преимущественно связывается творчество в области гравюры, офорта и подобных отраслей искусства.

Но разве не было гравюры на почве католичества? Этот вопрос я ставлю, впрочем, не столько тебе, сколько себе самому: по существу-то с тобой я согласен.

— Конечно. Но замечательно, в католичестве гравюра и проч. явно не хочет быть графичной, и тогда ей свойственны явно не гравюрные, а масляно-живописные задачи. Католическая гравюра с этими жирными штрихами, имитирующими мазок маслом, пытающаяся накладывать типографскую краску не линейно, а полоскою, полосками, есть в сущности род масляной же живописи, а не **настоящая** гравюра: в этой последней типографская краска слу-

жит только знаком различения мест поверхности, но не имеет цвета, тогда как полоска имеет, если не цветность, то нечто аналогичное ей. Настоящая гравюрная линия есть линия абстрактная, она не имеет ширины, как не имеет и цвета. В противоположность масляному мазку, пытающемуся сделаться чувственным двойником если не изображаемого предмета, то хотя бы кусочка его поверхности, гравюрная линия хочет начисто освободиться от привкуса чувственной данности. Если масляная живопись есть проявление чувственности, то гравюра опирается на рассудочность, конструируя образ предметов из элементов, не имеющих с элементами предмета ничего общего, из комбинаций рассудочных “да” и “нет”. Гравюра есть схема образа, построенная на основании только законов логики: тождество, противоречия, исключенного третьего, — и в этом смысле имеет глубочайшую связь с немецкой философией: и там и тут задачей служит восстроение или дедукция схемы действительности помощью одних только утверждений и отрицаний, лишенных как духовной, так и чувственной данности, т. е. сотворить все из ничего. Такова подлинная гравюра, и чем чище, т. е. без психологизма, без чувственности, достигает своей цели, тем определеннее проявляется ее совершенство, как гравюры. Напротив, в гравюре, возникавшей в атмосфере католицизма, всегда есть попытка проскользнуть между “да” и “нет”, внося элементы чувственные. Так я готов признать внутреннее сродство настоящей

гравюры с внутренней сутью протестантизма. Повторяю, есть внутренний параллелизм между рассудком, преобладающим в протестантизме, и линейностью изобразительных средств гравюры, как равно есть внутренний же параллелизм между культивируемым в католицизме “воображением”, по терминологии аскетической, и жирным мазком-пятном в масляной живописи. Первый хочет схематизировать свой предмет, реконструируя его отдельными актами разделения, не имеющими в себе ничего не только красочного, но также и двухмерного. Гравюра есть, повторяю, сотворение образа заново, из совсем иных начал, чем он есть в чувственном восприятии, — так, чтобы образ стал насквозь рационально понятен, в каждой своей частности, чтобы все строение его, включительно до теней, т. е. заведомо вытекающее не из одной только сущности образа, но и из отношений его к внешней среде, — словом, чтобы весь он был разложен на ряд разделений, ряд детерминаций области пространства и чтобы сверх этих рассудочных актов и их взаимных отношений в образе ничего уже не было.

В немецкой идеалистической философии, в кантианстве особенно, давно уже опознано историками мысли чистейшее испарение пространства. Но разве Кант, Фихте, Гегель, Коген, Риккерт, Гусерль и другие задаются какою иной задачей, нежели гравюра Дюрера? Напротив, — возвращаясь к противоположению гравюрного штриха и масляного мазка, — напротив, масляный мазок стремится не ре-

конструировать образ, а имитировать его, заменить его собою — не рационализировать, а сенсуализировать, сделать еще более чувственно поражающим воображение, нежели это есть в действительности. Мазку хочется выйти из пределов изобразительной плоскости, перейти в прямо данные чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, короче — имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим. Одеваемые в модное платье раскрашенные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи. В отношении же гравюры, если заострить мысль некоторым шаржем, то не совсем неправильно назвать в качестве предела гравюры напечатанный геометрический чертеж или даже дифференциальное уравнение.

— Но мне все же не видно, что можно было бы сказать, в духе этих рассуждений, об изобразительной плоскости в искусстве гравюрном. Она мне представляется тут какой-то случайной, не связанной с самим процессом работы мастера. Маслом, правда, не напишешь на чем попало, и механические свойства плоскости картины непременно отражаются на характере работы. В гравюрном же искусстве совсем не так. Ведь гравюра может быть оттиснута, приблизительно говоря, на любой плоскости, и характер оттиска от того мало изменится: бумага ли — одна из бесчисленных сортов, шелк ли, кость, дерево, пергамент, камень, даже металл

— все это довольно безразлично в художественном строении гравюры. Мало того, и краска более или менее безразлична, может быть заменяема; возможны тут если не разные консистенции, то во всяком случае — разные цвета. Вот эта-то условность двух главных материальных причин гравюрного изображения — плоскости и краски — колеблет меня в признании всего сказанного тобою ранее, хотя, как ты только что мог видеть, твою манеру рассуждать я усвоил...

— А мне думается — как раз наоборот: только ты не доканчиваешь правильно начатых мыслей, своих собственных. Ведь в этой произвольности краски и изобразительной плоскости гравюры содержится тот самый подмен, тот самый обман, который содержится и в протестантском провозглашении свободы совести и в протестантском же отрицании церковного — что я говорю церковного? — всечеловеческого, человеческого предания.

Что дает нам эстамп? — Листок бумаги. Самое непрочное, что только можно себе представить: и мнется, и рвется, промокает, вспыхивает от близости огня, плесневевает, даже не может быть вычищенной — символ тленности. И на этом, самом непрочном — гравюрные штрихи! Спрашивается, возможны ли эти штрихи, как таковые, на бумаге? Ну, разумеется, нет: это — линии, самым видом своим показывающие, что они проведены на поверхности весьма твердой, которую, однако, все же преодолевает, царапает, разрывает острие штихеля или

игды. В эстампе характер штрихов противоречит свойствам поверхности, на которую они нанесены; это противоречие побуждает нас забывать об истинных свойствах бумаги и предполагать в ней что-то весьма твердое. Эстетически мы учитываем надежность бумаги, обеспеченность прочности ее гораздо большею, нежели это есть на самом деле. А то обстоятельство, что штрихи эти не углублены, заставляет предполагать мощь гравера неизмеримо большею, чем она есть на самом деле, раз мы видим, что рука его, даже на таком твердом веществе, которое ему не поддалось, все-таки осталась сама твердою, не дрогнула. Получается впечатление, будто никакого вещественного изменения гравер не вносит, а проявляет “чистую”, в смысле Канта, реконструирующую деятельность формообразования, и таковая якобы вполне свободно воспринимается всякой поверхностью — опять в духе Канта. Получается далее впечатление, что эта формообразующая деятельность общегодна и потому вполне свободно усвоится всякой поверхностью. Кажется, что это формообразование стоит выше ограничений условиями среды, в которой форма образуется, т. е. чистая, и тем дает полную свободу, даже полный произвол в выборе индивидуальных свойств поверхности. Но **это-то и есть обман**. Начать бы с того, что произведением гравюрного искусства, гравюрой мы называем то, что вовсе не гравировано, не резано. Собственно гравюрою, самой гравюрой является металлическое или деревянное клише; мы же подменили

в названии это клише оттиском и говорим о гравюре, подразумевая эстамп. Но это смешение вовсе не случайно. Только на клише фактура работы понятна как не произвол резчика, а как необходимое последствие свойств изобразительной плоскости, и в клише указанных выше обманов эстетического восприятия нет.

Исторически так оно и было. Ведь гравюрное искусство первоначально было именно искусством резьбы по металлу и дереву, частью по камню, а вовсе не искусством печати; и предметом искусства была тогда именно вещь с резаным по ней изображением, но вовсе не листок бумаги. Происхождение же нашей гравюры — техническое: намазывая резьбу краской, оттискивали изображение на бумаге — получился эстамп. Но это печатание ничуть не было завершением художественного творчества, как у нас, когда в эстампе все дело, а клише — только подготовка к нему: это делалось лишь ради сохранения точной копии рисунка, чтобы иметь возможность потом повторить резную вещь. Так и теперь резчики по дереву, например, прославленные Сергеево-посадские Хрустачевы, отец и сыновья, фотографируют свои более значительные работы, прежде чем сдать их заказчику.

— Да, соотношение гравюры и эстампа извратилось: первоначально произведением искусства, хотя бы и повторяемым, но всегда творческим, была резьба, клише по-нашему, тогда как эстамп служил воспроизводящей матрицей. А потом эстамп стал

механически размножаемым произведением, самим произведением, а в гравюре стали видеть только воспроизводящую матрицу, до которой никому, кроме печатника, нет дела и которой никто не видит. Поясняя наши с тобой соображения, можно было составить такую табличку происхождения гравюры:

Tesserae hospitales древности, или то, что тогда называлось “символами”, — разломанный предмет, половинки которого хранились в доказательство заключенного союза.

|

Разломанная монета влюбленных и т. п. (как, например, в “Ламермурской невесте” В. Скотта).

|

Надрезанный предмет в качестве расписки или квитанции (палочки такого рода применяются в сельском быту у нас, например, в Ярославской, Тамбовской губерниях — см. в губернском Ярославском музее; подобными же бамбуковыми палочками пользуются китайцы).

|

Ханский ярлык (оттиск ноги на воске), дактилоскопическое зарегистрирование в уголовном деле и т. п.

|

Печать и ее оттиск — по воску, сургучу или свинцу — выпуклый.

|

Печать и ее оттиск копотью или краской.

|

Резьба по металлу и дереву, как украшение их.

|

Пробные оттиски краской, чтобы сохранить рисунок резьбы.

|

Самодовлеющие оттиски (эстампы) и гравюра по металлу и дереву, как отрасль печатно-графического искусства

— Всё это так. Но, возвращаясь к нашему обсуждению, в чем же, более определенно, связь гравюры с протестантизмом? В том, что эта произвольность выбора изобразительной плоскости, т. е. бумаги, и изобразительного вещества, т. е. краски, соответствует протестантскому индивидуализму, протестантской свободе или, точнее, произволу; а на произвольно взятом материале якобы чистый разум на чертывает свои, насквозь рациональные, лишённые какой бы то ни было чувственной стороны, построения действительности — религиозной или природной — в данном случае безразлично. На произвольно избранном материале ложатся схемы, не

имеющие с ним ничего общего, и, проявляя свою свободу, как самоопределение, разум этот поработывает свободу всего того, что вне его, самоопределяясь, попирает самоопределение мира и, провозглашая свой закон, не считает нужным хотя бы выслушать закон твари, которым жива она, как подлинно реальная. Протестантский индивидуализм есть механическое оттискивание на всем бытии собственного клише, построенного бессодержательно на чистых “да” и “нет”. Но эта свобода выбора на деле есть свобода мнимая: не то, чтобы применяющаяся ко всякой индивидуальности деятельность духовного и разумного научения (в этой гибкости применения, проведения своего, сообразно данной реальности, и была бы подлинная, т. е. творческая, свобода), — не то, чтобы применяющаяся, а просто пренебрегающая всякой индивидуальностью, ибо заранее изготовила штамп, имеющий быть наложенным на всякую душу, без какого-нибудь оттенка различия. Протестантская свобода — это покушение на насилие при помощи слов о свободе, напетых на валике фонографа...

— А орудие?

— Ты хочешь сказать: проекцией какой внутренней способности, примененной протестантским духом, надлежит считать резец и иглу гравера?

— Ну, да.

— Рассудок есть специфическая способность, применяемая протестантством или, лучше сказать, провозглашаемая за таковую. Для других — рассу-

док под видом разума. А для себя — воображение, еще более разгоряченное, нежели в католицизме, духовно раскаленное и прелестное, которое борется с плоскостью несравненно более онтологической, нежели показывает это другим, и вообще — более онтологической, чем в католицизме.

— Но в чем же эта “духовная раскаленность” воображения, как ты выразился?

— Как в чем? Неужели ты не замечаешь стремительности того полета фантазии, которым созданы философские системы на почве протестантизма? Беме ли, или Гусерль, по-видимому, столь далекие по духовному складу, да и вообще протестантские философы все строят воздушные замки из ничего, чтобы затем закалить их в сталь и наложить оковами на всю живую плоть мира. Даже сухой Гегель — ведь он пишет в интеллектуальном неистовстве, пьяный, и вовсе не шутка утверждение Джемса, что в опьянении закисью азота мир воспринимается и мыслится по-гегелевски. Протестантская мысль — это пьянство для себя, проповедующее насильственную трезвость.

— Однако пора вернуться к нашей исходной точке. Ведь говорили-то мы о масляной живописи и о гравюре вовсе не ради их самих. Так в чем же внутренняя связь иконописи, со стороны технической, с ее задачами духовными?

— Да, кратко говоря, иконопись есть метафизика бытия, — не отвлеченная метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись приспособлена

передавать чувственную данность мира, а гравюра — его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. И, если живописные или гравюрные графические приемы выработались именно ввиду соответственных потребностей культуры и представляют собою сгустки соответственных исканий, образовавшиеся из духа культуры своего времени, то приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически случайного, но и случайного метафизически, если такое выражение, по существу вполне правильное и необходимое, не слишком режет слух.

Так, греховность и тленность мира не должны рассматриваться как случайное эмпирически, ибо они всегда растлевают мир. Но метафизически, т. е. в отношении духовной сути Богозданного мира, греховность и тленность не необходимы, их могло бы и не быть, и в них познается не существо мира, а его наличное состояние. Иконописи не принадлежит выражать это состояние, затмевающее подлинную природу вещей: предмет ее — самая природа, Богозданный мир в его надмирной красоте. Изображаемое на иконе, все, во всех подробностях, не случайно и есть образ или отобраз — *эктип* (*εκτύπος*) мира первообразного, горних, пренебесных сущностей.

— Но если эта мысль в основе и приемлема, то не стоит ли ограничить ее, сказав: “в главном”, “в

существенном”, или т. п. Ведь и для Платона возникал вопрос, существует ли “идея волоса”, вообще ничтожного и малого. И если икона являет созерцание идеи, то не следует ли понимать это в отношении к **общему смыслу** иконы, тогда как анатомические, архитектурные, бытовые, пейзажные и прочие подробности надлежит оценивать как внешние и случайные — в отношении к идее — изобразительные средства? Ну, например, неужели одежда на иконах тоже имеет нечто метафизическое, а не пишется ради пристойности и красоты, как дающая многочисленные и сильные цветные пятна? По-моему, в иконе силен даже просто декоративный момент и некоторые иконные подробности и приемы не имеют значимости не только метафизической, но даже натуралистической: нимб, разделка, т. е. золотая штриховка одежд, главным образом, Спасителя. Неужели это золото, по-твоему, чему-то соответствует в изображаемом? Мне кажется, это просто признавалось — да и есть таково — красивым, и церковь, украшенная такими иконами, веселит взор, особенно при цветных лампадах и многих свечах.

— По Лейбницу, ты прав в своих утверждениях и неправ в отрицаниях. Но сейчас не о правоте будем говорить — о противоположном. И вот, сперва общий вопрос — о **смысле**. Я уверен, в основе ты думаешь о метафизике так же конкретно, как и я, и в **идеях** видишь те же наглядно созерцаемые лики вещей, живые явления мира духовного, что и мы все; но я боюсь, когда дело идет о применении

этих мыслей в определенных частных случаях, тобою овладевает какая-то трусость и ты остаешься с поднятой на воздух ногой, не решаясь докончить начатый, даже сделанный шаг, но и не считая правильным повернуться назад, к метафизике отвлеченной и к идее как к смыслу, неспособному быть наглядным. Между тем, тут не должно искать каких-то промежуточных направлений в понимании, да их и не может быть.

Живой организм целостен, и в нем не может быть ничего неорганизованного силами жизни; и если бы было хоть что-нибудь не живое, самое малое, тогда разрушилась бы и вся целостность организма. Он существует только как наглядно раскрывающая себя сила жизни или формообразующая идея; или же его вовсе нет, и самое слово организм должно быть исключено из словаря. Точно так же и организм художественного произведения: если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях, не вылупилось из почвы и местами покрыто комьями мертвой земли. Являемая конкретно метафизическая сущность вся сплошь должна быть явленной наглядно, и явление ее (а икона предполагается именно таковым) во всех своих подробностях, будучи одним целым, должно быть наглядным: если бы кое-что в иконе должно было пониматься только со стороны отвлеченного смысла, или если бы было только внешнею подробностью натуралистического или декоративного характера, то оно разрушило

бы явление как целое, и икона вовсе не была бы иконой.

По поводу этого мне вспоминается рассуждение одного богослова о воскресении тел, в котором делается попытка разграничить органы — нужные в будущем веке и ненужные, причем воскреснут только первые, вторые же якобы останутся невоскресшими, в частности, не воскреснут органы пищеварения. Но такими утверждениями всецело уничтожается живое, внутренне-связное единство тела. Ведь даже внешне, если уж добросовестно говорить о воскресении тела, на что будет похоже оно, по удалении всего “ненужного”, и не придется ли представлять себе будущее тело, как пузырь из кожи, надутый эфиром, что ли? Если мыслить о теле натуралистически, то оно ничуть и ни в чем не может являть собою метафизическое строение духовного организма, и тогда в будущем веке все оно — целиком и по частям — не нужно: все органы заслуживают тогда отсечения и в качестве “плоти и крови” Царствия Божия не наследуют. Напротив, если тело мыслится символически, то все оно, во всех своих подробностях, наглядно являет духовную идею человеческой личности, и тогда все органы, таинственно преобразившись, воскреснут как свидетели духа, ибо каждый из них, необходимый в целом составе организма, неспособный жить и действовать без других и сам, в свой черед, всем другим необходимый, в порядке духовного смысла, служит явлению идеи, и без него явление идеи терпит ущерб. Икона есть образ бу-

дущего века; она (а как — в это не будем входить) дает перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы — “как в гадании с зеркалом” — будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их — значит совершенно не считаться с природою символического. Ведь если уж признать случайным тот или другой род подробностей, то не будет никаких оснований не сделать того же и в отношении подробностей других родов, подобно тому, как в упомянутом выше рассуждении о воскресших телах.

— Но неужели ни в одной иконе на самом деле никогда не бывает ничего случайного?

— Я этого не говорил. Напротив, очень часто и многое бывает случайным. Но случайным может оказаться, и даже преимущественно оказывается, не второстепенное и низкое — “волос”, по Платону, как тебе хочется сказать (будем договаривать до конца), а как раз первостепенное и важное, например, не одежда, а лицо, и даже глаза. Однако случайная икона происходит только случайно, исторически случайно, по неумелости, невежеству или самочинию иконописца, дерзнувшего отступить от иконного предания и, следовательно, в духовную символику внесшего “мудрование плоти”. Случайное в иконе не есть случайное иконы, а — ее писателя и ее повторения. И, понятное дело, чем ответственнее некоторая часть иконного изображения и, значит, требует больше проникновенности, тем больше возможности войти в икону искажениям — случайным линиям и

метафизически неоправданным красочным пятнам, которые в отношении духовной сути иконы то же, что брызги грязи от проехавшего экипажа на оконном стекле, т. е. попросту мешают видеть даль и не допускают в комнату свет. Как бы ни тешили взор такие искажения иконы, они не более, чем грязные пятна; но может их скопиться, наконец, столько, что духовная суть иконы станет невидимою, однако отсюда не следует, чтобы тот или другой род подробностей, не по исполнению своему — “по письму”, а сам по себе, как таковой, как недоступный, был бы случайным, не выражающим ничего духовного.

— А одежда?

— Одежда? Только Розанов где-то уверяет, будто в будущем веке все будут нагими, и, чтобы сделать жест против Церкви и самой идеи воскресения, неожиданно обнаруживает приступ стыдливости, во имя которой отрицает догмат Воскресения. Но, как тебе известно, Церковь учит как раз наоборот, и апостол Павел только выражает опасение, как бы те из нас, чьи дела выгорят в очистительном огне, не оказались нагими (1 Кор. 3, 13). Если Розанов имеет основание думать, что его личные одежды так горючи, то это уж его дело позаботиться о чем-нибудь более прочном, но никак не причина возмущаться якобы “всемирным оголением”. Ну, а на иконах изображаются те, чьи дела заведомо сохраняются невредимыми в огне испытания, только убелившись и украсившись от последних следов земных случайностей. Такие наверное не

окажутся нагими. Выражаясь несколько цветисто, но наиболее точно, можно назвать их одежду тканью из их подвигов; это не метафора, а выражение той мысли, что духовным подвигом святые развили у своего тела новые ткани светоносных органов, как ближайшую к телу область духовных энергий, и в наглядном восприятии это расширение тела символизируется одеждою. “Плоть и кровь Царствия Божия не наследят”, а одежда наследит. Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосяному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически; я говорю “полу”, потому что между одеждой и телом есть отношение более тесное, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм. В порядке же зрительно-художественном одежда есть явление тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, понятно, что коль скоро за телом признана способность портретно являть метафизику человеческого существа, в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее телом. Обнаженная фигура не то, что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности. Но, повторяю, это не ввиду соображений порядка морального, бытового или еще какого-нибудь, а по суще-

ству художественного дела, т. е. в силу зрительно-художественной символичности иконы. И потому на одежде в чрезвычайной мере отражается духовный стиль времени. Возьми, например, складки.

История русской иконописи с изумительной закономерностью показывает всю последовательность духовного состояния церковного общества последовательно изменяющимся характером складок на одеждах, и достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отразившийся. Архаические складки XIII-XIV веков своим натуралистически-символическим характером указывают на могучую, но еще не сознательную, еще слитную с чувственным онтологией: они прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки — свидетельство о сильных духовных переживаниях, еще не собранные воедино, но силою своею, даже каждая порознь, пробивающиеся сквозь толщу чувственного. В XV веке и до половины XVI складки удлиняются, уширяются, теряют свою вещественную мягкость. Сперва, в первой половине XV века, это — прямые, не очень длинные, сходящиеся под углами. Характер их минеральный, вроде ребер и граней выкристаллизовавшейся массы, но затем жесткость, кристаллическая твердость преобразуется в упругость растительных стеблей и волокон. Это, к концу XV века, — уже длинные редкие линии, почти прямые, но не совсем, наподобие слегка сжатой у концов упругой прямой, вследствие чего вся одежда показывает какую-то упругость ду-

ховной энергии, полноту развившихся и упорядоченных сил. Явно, как от XIV века к XVI идет процесс духовного самосознания и самоосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание. А далее складки получают характер нарочитой прямизны, нарочитой стилизации, делаются рассудочно-отвлеченными, при пробивающемся стремлении к натурализму. Если бы **ничего** не было известно нам из истории о Смутном времени, то на основании одной только иконописи, и даже только складок, можно было бы понять происходивший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденскому царству Московскому: в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное время как духовная болезнь русского общества. Но выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски — починкой, и новую жизнь русские люди начали с барокко...

— Конечно, довольно естественно думать о **складках** как не безразличных в духовном смысле иконы. Но все же остается необъяснимым **реалистический** ряд иконописных приемов. Складки своим характером, каков бы он ни был, могут выражать нечто духовное, коль скоро вообще-то складки существуют. Но золотые разделки, например, золотая штриховка, или полосы золотом по одежде, ничему не соответствуют; трудно понять их иначе, как просто украшение, ничего собою не выражающее, кроме разве субъективного усердия иконопис-

ца.

— Напротив, ассистка, о которой ты говоришь, т. е. наклеенная особым составом золотая пленка сериями штрихов, а иногда полосками, есть одно из наиболее убедительных доказательств конкретно-метафизического значения иконописи. Вот почему понятно, что характер ее, однообразный на поверхностный взгляд, существенно, хотя и в тонком строении, почти гистологически меняется от иконописного стиля к стилю: эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы.

— Но при чем же в изображении золото, ничему, кроме разве золота же в виде золотых украшений, несоответствующее? Разве не очевидно, что по природе своего блеска оно несоизмеримо (не координируемо), и несоотносимо с красками? Не без причины же почти вся живопись отказалась от употребления золота, даже в виде гораздо менее чуждой прочим краскам золотой краски в порошке. Посмотри, и золотые, вообще металлические вещи не изображают золотой краской, а в тех редких, когда наведут их золотом, это бывает отвратительно, и золотая раскраска лежит на картине, словно случайно приклеившийся кусок золоченой поверхности, так что хочется стереть его.

— Все это совершенно так. Но твоим указанием только разъясняется, а не отвергается этот необходимый в составе иконописного предания прием — ассистки и других (но только иконописных, имен-

но иконописных, а не вообще в живописи) случаев пользования золотом. Впрочем, когда я признал твои соображения, надо было внести маленькую поправку ко всему предыдущему: кроме золота, в иконописи применялось, правда, исключительно редко — при разделке и в некоторых других случаях, — также **серебро**. Но вот, серебро не повелось. С этого факта истории иконописной техники надлежит начать. Заметь, серебро вводилось в икону вопреки иконописному преданию; достойно внимания, что исключительно нарядная датированная икона несомненно придворного происхождения вводит наряду с золотом и серебро, но впечатление от нее — скорее как от ухищрения роскоши, тем более, что серебряная разделка нанесена на мафорий Богоматери, где не полагается быть ассистке, и вопреки символическому значению последней. Тут нельзя не видеть чрезмерного усердия или заказчика, или исполнителя в сооружении иконы подарочной, вероятнее всего — свадебной. Иконописные руководства и подлинники во всяком случае не предусматривают, даже в виде исключения, серебра в иконе, тогда как золото в иконе, так сказать, канонической, является обязательным. Между тем, именно серебро (а не золото, как ты правильно отметил) уже не так несоизмеримо и несопоставимо с красками и имеет какое-то сродство с голубовато-серой и отчасти с белой.

Теперь еще: в иконописи времени расцвета, в иконописи совершенной, золото допускается только листовое, т. е. обладающее полнотою металлическо-

го блеска и совсем инородное краске; но по мере проникновения иконописи натуралистической стихией, стихией мира сего, листовое золото заменяется твореным, т. е. измельченным в тончайший порошок и потому — матовым, менее далеким от краски.

И еще: ты говоришь, золотые и вообще металлические вещи не пишутся в живописи золотом. А разве тебе известен в иконописи хотя бы один пример изображения золота золотом же, или вообще металла — металлом же? Казалось бы, коль скоро золото вообще допущено, то почему не пустить его на “раскрышку”, т. е. покрытие некоторой поверхности, изображение предмета, в натуре обладающего металлическим блеском, ну, а ради смягчения пустить золото твореное?

— Итак, ты еще подтверждаешь мою мысль: значит, металл не применяется там, где он мог бы что-то изображать, и не применяется так, как, т. е. в таком виде, ему облегчалось бы слияние с красками. Значит, действительно золото в иконе ничего не изображает, а иконописец словно заботится удержать недостаточно чуткого созерцателя иконы от впечатления обратного и от мысли о противном. Выходит, что иконописец или, точнее, само иконописное предание крупными буквами пишет на каждой иконе мое исходное утверждение: “зрящий да не доискивается изображенного золотом: золото беспредметно”.

— Почти так; но “почти так” в таких вопросах равносильно “совсем не так”. Задача иконописи —

удержать золото в должном расстоянии от красок и проявлением в полной мере его металлического блеска заострить несравнимость золота и краски до окончательной убедительности. Удачная икона достигает этого; в ее золоте нет ни следа муты, вещественности, грязноватости. Это золото есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия.

Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон. Оно отвлеченно, оно в каком-то смысле аналогично гравюрному штриху, но полярно сопряжено с ним. Белый штрих в гравюре есть именно **белый**, он не отвлечен и ставится в ряд других цветов; по этому в нем нельзя усматривать позитива, соответствующего действительно абстрактному негативу — штриху черному. Позитив последнего есть золотая ассистка — чистый цвет, в противоположность простому отсутствию такового — сети гравюрных штрихов. И то и другое абстрактно, т. е. нечувственно, вполне очищено от психологизма и, следовательно, относится к сфере разума. Но, при глубочайшем соответствии двух штриховых сеток — черно-гравюрной и золото-иконной, их разделяет та пропасть, что лежит между “нет” и “да”: золотой штрих есть присутствие реальности, а гравюрный — отсутствие ее.

— Однако, какою же реальностью, т. е. не самостоятельной, а **изобразительною** реальностью, может быть ассистка, коль скоро золото (а это ты

признаешь) ничему не соответствует?

— Но я вовсе не говорил, будто золото **ниче-**му не соответствует. Ведь речь шла, как помнишь, о несоизмеримости золота и красок; следовательно, область несоответствующего золоту ограничивается как раз тем, что соответствует краске. А то, что не соответствовало бы краске, ему необходимо, очевидно, искать в себе иного, нежели цвет, средства изобразительности. Если миропонимание натуралистично и всё содержание опыта признается однородным, чувственным, то тогда раздвоение средств изобразительности осуждается и отвергается, как вопиющая неправда; если мир есть только мир видимый, то и средство изобразительности должно быть для него единообразным в себе и тоже чувственным. Такова западная живопись, существенно исключаящая из себя, из своего опыта, сверхчувственное и потому не только исключаящая золото как средство изобразительности, но и содрогающаяся от него, потому что золото разрушает единство духовного стиля картины. Когда же оно все-таки вводится, то грубо-вещественно как имитация металлу в натуре, и тогда уподобляется наклейкам из обрывков газеты, фотографических карточек или набивке сардиночных коробок на живописных произведениях левых течений недавнего прошлого. В таких случаях золото не может рассматриваться как средство изобразительности и является в составе картины просто вещью в ее натуральности.

— Следовательно, ты полагаешь, золото ассист-

ки, аналогично гравюрному штриху, имеет задачей реконструировать изображаемое помимо его наглядной данности, хочет дать форму бытия изображаемой действительности?

— Мы не страдаем протестантско-кантовской гордыней, которая не желает и от Бога принять полного сока и жизни мира только потому, что он дан, дарован нам, создан для нас, а не нами. И зачем нам рассудочно воспостроить мир в той его стороне (даже если бы это было возможно), которая по благодати Божией созерцается нашими телесными органами, т. е. воспринимается всею полнотою нашего существа? В этом отношении мы не отрицаем правды красок, католической правды, хотя при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к самоцветным камням, этим сгусткам планетных лучей.

Но есть не только мир видимый, хотя бы и одухотворенному взору, но и мир невидимый — Божественная благодать, как расплавленный металл, струящийся в обожествленной реальности. Этот мир чувственности недоступен, он постигается умом, конечно, употребляя это последнее слово в его древнем и церковном значении. В этом смысле можно было бы говорить о конструкции или реконструкции умной реальности. Но есть глубочайшая противоположность между этой реконструкцией и таковой же протестантства. На иконе, как и вообще в церковной культуре, конструируется то, что не да-

но чувственному опыту и чего, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно представить себе, тогда как протестантская культура, оставляя даже неупомянутым мир невидимый, обращает в схему данное человеку в прямом опыте, мы по необходимости восполняем познание мира видимого, отчасти присоединяем и знание мира невидимого, тогда как в протестантской культуре человек силится извести из себя самого то, что и без того пред ним есть. И притом эта церковная конструкция осуществляется не без реальности духовной — в конструкции растекается самый свет, т. е. духовная реальность в натуре. Золото, металл, солнце потому-то и не имеют цвета, что почти тождественны с солнечным светом. Вот почему имеет глубокую правду неоднократно слышанное мною от В. М. Васнецова указание, что небо нельзя изображать никакой краской, но только золотом. Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна — самый характерный признак его, а светоносность, напоенность пространства светом и что эта световая глубь может быть передана только золотом; краска же представляется грязной, плоской, непроницаемой. Так вот, из чистейшего света конструирует иконописец, но конструирует не что попало, а только невидимое, умопостигаемое, присутствующее в составе нашего опыта, но не чувственно, и потому на изображении долженствующее быть существенно обособленным от изображений чувственного. И аналогично этому

делается и в других отраслях церковной культуры, в особенности в мировоззрении, где догмат, как золотая формула мира невидимого, соединяется, но не смешивается с красочными формулами мира видимого, принадлежащими науке и философии. Напротив, как протестантская мысль, так и протестантская графика хотят сконструировать не из света истинной реальности, а из отсутствия реальности, из тьмы, из ничего (достаточно напомнить о когенианстве).

— Следовательно, ты полагаешь, что разделкою, золотыми штрихами ассистки дается метафизика разделанного на изображении? Онтологическое строение одежды, если разделаны одежды, книги, сидалища, подножья и т. д., вообще чего угодно? Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь невидимые, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие в чувственный образ первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остов вещи. Действительно, тогда можно было бы говорить о разделке как о силовых линиях поля, формирующего вещь. Так, это могли бы быть постигаемые умом, но чувственно не данные зрению линии давлений и натяжений; в частности, на одеждах линии разделки могут тогда обозначать систему потенциальных складок, т. е. линий, по которым ткань одежд стала бы складываться, если бы вообще складкообразованию было бы место.

— Силовые линии, силовое поле — это сказано метко и в известном смысле правильно. В самом

деле, если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачею видимого (конечно, сейчас я говорю о видимом и невидимом не в высшем догматическом смысле, а более житейски и грубо), то изображен был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита — силовое поле — осталось бы, как невидимое, неизображенным и даже неуказанным, хотя в нашем представлении о магните оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы конечно разумеем силовое поле, при котором мыслится и представляется кусок стали, а не наоборот — о куске стали и вторично о силах, с ним связанных. Но, с другой стороны, если бы художник нарисовал, пользуясь, например, хотя бы учебником физики, и силовое поле, как некоторую вещь, зрительно равнозначащую с самим магнитом — со сталью, то, смешав на изображении вещь и силу, видимое и невидимое, он, во-первых, сказал бы неправду о вещи, а, во-вторых, лишил бы силу присущей ей природы — способности действовать и невидимости: тогда на изображении получились бы две вещи и ни одного магнита. Ясное дело, при изображении магнита должны быть переданы и поле и сталь, но так, чтобы передачи того и другого были несоизмеримы между собою и явно относились к разным планам. При этом сталь должна быть передана цветом, а силовое поле — отвлеченно, так, чтобы не требовалось по существу невозможной мотивировки, почему силовое поле представлено именно этой краской, а не другой. Не берусь указывать

художнику, как именно произвести такое неслиянное соединение двух планов, но не могу не выразить уверенности, что произвести его доступно изобразительному искусству.

Предельно же такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое оку. Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила, если хочешь, — самое действительное силовое поле. Но сколь бесконечно превышает невидимость магнитной силы невидимость силы Божией, т. е. насколько онтологически бесконечно превосходнее эта последняя, нежели первая, настолько же превышает она все земные силы и своею действительностью. В смысле подобия же можно сказать: форма видимого образуется этими невидимыми линиями и путями Божественного света.

— Но мне кажется, ты хотел говорить о моем “не так”, говоришь же о “так”.

— Не совсем, потому что ты имел в виду прямо силовое поле, почти натуралистически, почти физически, а я пользуюсь силовым полем только как образом и говорю не об естественных формообразующих силах реальности, хотя бы и очень глубоко залегающих в природе соответственной реальности, а о Божественных силах...

— Но разве не всякая сила Божественна, как положенная Богом?

— Всякая в каком-то смысле; но в каком-то мы

различаем и собственно Божественные силы, непосредственно Божии. Впрочем, рассуждать о существенном различении здесь не приходится, коль скоро самая постановка вопроса о Культе это различение предполагает и без такового самый вопрос не может возникнуть. Подобно тому, как есть откровение природы или откровение в природе Бога, а есть и откровение Божие в более прямом смысле, так и сила Божия, хотя всякая сила — от Бога, может быть таковой в особом значении. Я и хотел тебе возразить, что разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии. Обрати внимание: золотом на иконах разделяется вовсе не что угодно, а только имеющее прямое отношение к Божией силе — к реальности не метафизической, даже не к священно-метафизической, но относящейся к прямому явлению Божией благодати.

Если не говорить о редких отступлениях от церковного предания, случайных и произвольных, то ассистка накладывалась главным образом на одежды Спасителя — младенца или взрослого, затем на изображение Евангелия как в руке Спасителя, так и святых, на престоле Спасителя, на седалищах Ангелов в изображении Пресвятой Троицы, на подножиях Спасителя и Ангелов, когда ими изображается Святая Троица, и изредка еще кое-где в древних иконах, т. е. духовно наиболее осмысленных, еще редко где, например, на храмовом престоле. Во

всяком случае, явно золото относится к духовному золоту — пренебесному свету Божьему.

На иконах поздних золото, но уже творёное и красочного характера, пускается в пробелá одежд святых и других вещей; но и тут оно знаменует отблеск небесной благодати, хотя догматически и по иконописному преданию представляется сомнительным, можно ли собственный признак Бога переносить, хотя бы и смягченно, на святых. Итак, ассистка, это наиболее определенное применение золота, есть выражение не вообще силовой онтологии, а сил **Божественных** — сверхчувственной формы, пронизывающей видимое. Парча, по своему духовному значению, особенно древняя парча, затканная рассеянными золотыми нитями, есть материальный образ этого проникновения Божественным светом очищенной плоти мира...

— Однако своими вопросами я отвлек нашу беседу в сторону и потому, как виновник некоторой путаницы, беру на себя неприятную обязанность призвать нас к порядку. То, что сказано было сейчас, относится к одной из деталей иконописной техники, а предполагалось общий ход иконного письма понять как выражение церковной культуры. После разъяснений о католической живописи и протестантской гравюре, конечно, естественно предвидеть некий духовный склад и иконописной техники, как-то связанной с церковной культурой; но было бы более убедительно увидеть эту связь на самом процессе писания иконы. Считаешь ли ты это возможным?

— Разумеется. А в доказательство неслучайности иконописных приемов позволь напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении всей церковной истории, и церковное искусство верно хранило предания иконописной техники, идущие из глубочайшей древности. В этих изобразительных приемах мне ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир, в противоположность искусственному, западному, который выразился в приемах западного искусства. Вот, послушай свидетельства IV–V веков, которые ясно показывают тождественность изобразительных приемов тогдашних и позднейших традиционной иконописи. Рассуждая о прообразовательном значении перехода иудеев через Чермное море, святитель Иоанн Златоуст приводится мыслию сопоставить понятия образа — *τυπος* и истины — *αληθεια*, т. е. отображения реальности и самой реальности. “А как скажешь, это (т. е. переход через Чермное море) могло быть прообразом настоящего (т. е. крещения)? Когда ты узнаешь, что такое образ и что истина, тогда я представлю тебе объяснение и на это.

Что же такое тень и что истина? Мы обратим речь к изображениям, которые пишут живописцы (заметим, что хорошие иконописцы назывались и у нас и в Греции живописцами, зографами или изóграфами). Ты часто видал, как на царском изображении, закрашенном темной (*κυανψ*) — собственно темно-синей, цвета ночного неба) краской.

живописец проводит затем белые линии (*γραμμας*) и изображает царя, и царский престол, и коней, и предстоящих ему, и копьеносцев, и врагов связанных и поверженных. Но, видя вместе эти абрисы, ты и не все узнаешь, и не все понимаешь; но что рисуется человек и конь, не ясно...*

— Да, действительно, это словно описание иконописных приемов XV и дальнейших веков. Но в чем сказывается в этих приемах особенность церковного мирочувствия?

— Прежде всего, в выборе изобразительной плоскости: к церковной онтологии не подходит зыблущаяся поверхность холста, уравнивающая при процессе иконописания икону к податливым явлениям условной действительности; не подходит еще более эфемерная бумага, дающая гравюру вид как бы шутя преодолеваемой предельной твердости. В живописи изобразительная плоскость низводится до условного, в гравюре разум и рука художника притязают на вознесение в область безусловного. Церковное искусство ищет себе поверхности предельно устойчивой, но уже не “как бы”, а в самом деле крепкой и недвижимой. Изображение же должно содержать момент равносильной крепости этой плоскости, равный ей по силе и потому, следовательно, могущий принадлежать непосредственно церковному сознанию, а не отдельным лицам, и момент текучей индивидуально творческой, женственной восприимчивости.

* В рукописи автора пробел.

— Насколько понимаю, ты усматриваешь в западном искусстве расщепление иконописи, причем одни стороны иконописи односторонне осуществились в католической живописи, а другие — в протестантской гравюре. Что касается до изобразительной плоскости, то иконопись осуществляет, по видимому, на самом деле притязания гравюры: в отношении плоскости иконопись, ты хочешь сказать, есть то, за что гравюра хочет выдать себя, и даже есть в превосходной степени. Но ведь такую поверхность, т. е. твердой и недвижимой, представляется стена, каменная стена — символ онтологической незыблемости. В этом отношении стенопись — да, она соответствует выставленному требованию, но ведь икона не всегда, даже преимущественно, пишется не на стене...

— А на чем же?

— Ясно, на доске.

— Нет, потому что первая забота иконописца превратить доску в стену. Вспомни: первый ряд действий к писанию иконы, так называемая **заготовка доски** в своей совокупности ведет к **левкаске**. Самая доска, тщательно выбранная, хорошо просушенная и имеющая с передней стороны углубление — **ковчежец**, — окруженное рамой — **полями**, укрепляется с оборота от возможного покособления поперечными **шпонками**. Залевкасируют же ее семью последовательными действиями так: сперва **царапают** в клетку ее лицевую поверхность чем-нибудь острым — шилом или гвоздем, затем про-

клеивают хорошо сваренным жидким клеем, затем, когда она просохнет, наклеивают **пáволоку**, т. е. холст, или серпянку — редко пеньковую ткань, для чего доска намазывается клеем уже более густым, а сверху паволока, хорошо приглаженная, снова наводится клеем. Спустя сутки доска **побеляется**, на нее наводится **побел** — хорошо размешанная жидкость из клея и мела. Когда побел высохнет, то в течении трех-четырех дней доска левкасится, причем грунтовка левкасом производится в шесть-семь раз; левкас делается из побела, к которому прибавляется $\frac{2}{5}$ кипяченой горячей воды, немного олифы, т. е. вареного масла, и мела; левкас наносится на доску **гремиткой**, т. е. широким шпателем, и после каждой левкаски доске надлежит хорошо просохнуть. Далее идет **лицовка** залевкашенной поверхности, т. е. шлифовка мокрой пемзой в несколько приемов, между которыми левкас должен быть просушиваем, и наконец — **сухая шлифовка**, сухим куском пемзы и окончательная отделка поверхности **хвощом** или, в настоящее время, мелкой шкуркой — стеклянной бумагой. Только теперь изобразительная плоскость иконы готова. Ясное дело, это не что иное, как стена, точнее — стенная ниша, но только в иконной доске сгущенно собраны совершенные свойства стены: эта поверхность, по своей белизне, тонкости структуры, однородности и проч., есть эссенция стены, и потому она допускает на себе в совершеннейшем виде род живописи, признаваемый самым благородным, — **стенопись**. Иконопись исторически возникла

из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений.

— В таком случае обычный прием стенописцев **наводить** рисунок на стенную поверхность **острием**, собственно **выцарапывать** его, ты и думал истолковать как гравюрный момент церковного искусства. Конечно, это процарапывание контуров в стенописи есть гравюра, но что соответствует ей в метафизически уплотненной стенописи?

— Да, иконопись начинается именно такой же гравюрой; сперва иконописец **рисует** углем или карандашом **перевод** изображения, т. е. церковнопереданные контуры, а затем нарисованное **графится графьей**, т. е. гравировается иголкой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь само слово *γραφω* значит “режу”, “надрезываю”, “царапаю”, “графирую”; а *γραφη* — гравировальная игла. Эта графья — инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде самое первое орудие изобразительного искусства. А **знаменить** так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь **назнаменовать** перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера придаст этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя от-

ветственным за целость иконописного предания, т. е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. Рисунок ознаменован, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая, произведение осязательного порядка. В дальнейшем эта схема должна получить наглядность — стать зрительной, и знаменованная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...

— По-видимому, “различных” — при ремесленном исполнении, при массовом производстве. Если так, то к сути иконы, как художественного произведения, эта различность не относится.

— Ты затрагиваешь очень существенные вопросы, и придется сказать несколько слов на твоё сомнение. Прежде всего, икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть произведение свидетельское, которому потребно и искусство, наряду со многим другим. Так вот, то, что ты пренебрежительно обозвал массовым производством, тоже относится к сути иконы, ибо свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни. К технике иконописания существенно принадлежит и возможность быстроты в работе, иконы же преувеличенно тонкого письма, например, Строгановские, конечно, характерны для века, обратившего святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства.

Теперь далее, о специальностях иконных/мастеров. И это не определяется только внешними причинами; икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если бы по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось: так, литургия служитя соборне, но если бы почему-либо литургисал только один священник, то все-таки участие епископа, других священников, диаконов и других служителей идеально подразумевалось бы. Живописец иногда бывает вынужден предоставить часть своей работы другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же, наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе непременно подразумевается. Ведь отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе — главное дело в незамутненности соборно передаваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять друг друга в произвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется.

Предоставление знаменщику рисунка, а красок другим мастерам позволяет этим последним развить в себе восприимчивость, не повреждая той стороны иконы, которой в особенности надлежит быть верной

Преданию. Но далее и красочная часть иконописи разделяется между личниками и доличниками. Это — очень глубокомысленное деление — по принципу внутреннего и внешнего, “я” и “не я” — человеческого лица, как выражения внутренней жизни, и всего того, что не есть лицо, т. е. что служит условием проявления и жизни человека — весь мир, как созданный для человека. На иконописном языке лицо называется ликом и все прочее, т. е. включая сюда тело, одежды, палаты или архитектурный стаффаж, деревья, скалы и проч., называется доличным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги. В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древнегреческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы; не сводимые друг на друга, они и не отделимы друг от друга: это — первобытная, райская гармония внутреннего и внешнего. Напротив, греховное раздробление твари, противопоставление человека природе в новом искусстве очень отчетливо завершилось разделением живописи на пейзажную и портретную, причем в первой человек сначала подавляется, затем делается аксессуаром и, наконец, вовсе исключается из ландшафта, а во второй — все окружающее его перестает жить своей жизнью, делается только обстановкой, а далее, вслед за нею исчезает из портрета и тело, оставляя отвлеченное от всего мира лицо, целью которого служит только вы-

разительность. Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе. Естественно, что и в этом разделении иконописной работы между личником и доличником нельзя видеть только внешней организации дела и забывать о предоставляющейся через таковое деление возможности выразиться многогласию хорового начала. О других, иногда выделяемых частях специальных работ, как-то: левкащика, подрумянщика, олифщика, позолотчика и т. п. — здесь уже говорить не буду, хотя и эти специальности не лишены внутреннего смысла.

— По-видимому, основным — как философски, так и технически — нужно признать все же деление на работу знаменщика и красочника. Но кому принадлежит фон иконы?

— То есть свет, говоря по-иконописному. Я очень обращаю внимание твое на этот замечательный термин: икона пишется на свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, **золотится**, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его “живем и движемся и существуем”, это он есть пространство подлинной реальности. И поэтому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабля-

ла бы в ней видение. И если творческая благодать — условие и причина всей твари, то понятно, что и на иконе, когда отвлеченно намечена или, точнее, преднамечена ее схема, процесс воплощения начинается с позолотки света. Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается. Писание иконы — этой наглядной онтологии — повторяет основные ступени Божественного творчества, от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари.

— Мне тоже приходило в голову подобное соображение. Но, знаешь ли... наоборот; мне казалось, что онтология Церковная и Платоновская так чрезвычайно близки к процессу иконописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснять. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на культе, что его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвященный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо художественного творчества земных художников. Не есть ли, хочу сказать, самая онтология только теоретическая формулировка иконописи?

— Если говорить о глубочайшем внутреннем сродстве того и другого, то это так; но, ты ведь знаешь, я по существу враждебен мысли о выводимости друг из друга различных деятельностей, да им и не

было бы нужды представляться различными, если бы они не были таковыми на самом деле, т. е. возникшими не друг из друга, а из одного общего корня. Мне думается, одна и та же духовная сущность раскрывается как в теоретической формулировке этой иконописи понятиями, так и в письме красками — этом умозрении наглядными образами. Но во всяком случае есть такой параллелизм. Когда на будущей иконе появилась первая конкретность — первый по достоинству и хронологически золотой свет, тогда и белые силуэты иконного изображения получают первую степень конкретности; до сих пор они были только отвлеченными возможностями бытия, не потенциями, в аристотелевском смысле, а только логическими схемами, небытием в точном смысле слова (*το μη ειναι*).

Западный рационализм мнит вывести из этого ничто — нечто и все; но не так мыслит об этом онтология Востока: *ex nihilo nihil*, и нечто творится только Сущим. Золотой свет бытия сверхкачественного, окружив будущие силуэты, проявляет их и дает возможность ничто отвлеченному перейти в нечто конкретное, сделаться потенцией. Эти потенции — уже не отвлеченности, но не имеют еще определенных качеств, хотя и суть — каждая — возможность не какого угодно, а некоторого определенного качества. *То ουκ ου* стало *το μη ου*. Говоря технически, дело идет о заполнении внутренних контурных пространств краскою, так чтобы вместо отвлеченного белого получился уже конкретный или, точнее,

начинающий быть конкретным силуэт красочный. Однако это не есть еще цвет в собственном смысле этого слова, это только не тьма, чуть что не тьма, первый проблеск света во тьме, первое явление бытия из ничтожества. Это — первое проявление качества, цвет, еле озаренный светом. По отношению к доличному эта темная краска — каждый раз оттенка будущего цвета — носит название **раскрышки**: доличник **раскрывает** одежды и прочие места доличного сплошными пятнами, **вприплеску**. Это очень характерная подробность, что в иконописи невозможен мазок, невозможна лессировка, как не бывает полутонов и теней: реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству; тут глубочайшая противоположность масляной живописи, где изображение образуется и прорабатывается по частям.

За раскрышкой следует **ропись**, т. е. углубление складок одежды и других подробностей тою же краскою, что и раскрышка, в тон, но большей насыщенности света; тогда внутреннее контура, переходя из отвлеченных, становится конкретным: творческое слово явило отвлеченную возможность. Далее идет **пробелка** доличного, т. е. выдвигание вперед освещенных поверхностей. **Пробелá** кладут в три **постíла** краской, смешанной с белилами, причем каждый последующий светлее предыдущего и **úже** его; третий, самый узкий и самый светлый **постил** называют иногда **оживкой**. По другой же терминологии

гии, первые два постила называют разделкой, а третий — собственно пробелами. Наконец, последней отделкой одежд и некоторых прочих частей доличного служит разделка золотом, в более уставной иконописи — инокопью, на ассист, каковым словом называется собственно особый клейкий состав из пивной гущи, а в более поздней иконописи — пробелка золотом твореным, так называемая пробелка в перо. Точно так же пробелка палат, горок с кремешками, облаков с завитками-кокурками, дерев и проч. делается в два-три постила, с оживкою; при этом краски кладутся плавью, жиже, чем на одеждах, в противоположность ликам, где накладка красок гуще одежной. Этим устанавливается промежуточная между внутренним миром — ликом — и внешним — природою — степень реальности одежд как связи и посредствующего бытия между двумя полюсами твари — человеком и природою.

— Однако, рассказывая о письме иконы, ты забыл сказать о главном — о ликах, и вообще о личном. Между тем, живопись с этого начинается.

— Да, живопись. А иконопись этим кончает. Впрочем, прежде чем делать выводы, для большей определенности вспомним стадии письма личного. В сущности они протекают в том же порядке, что и при письме доличном. Первая ступень, соответствующая раскрышке, — это **просанкиривание** иконы; это действие в значительной мере определяет основной характер иконы и ее стиль. Санкиром или санкирем называется основной красочный состав для

прокладки лица. Это не есть краска того или другого определенного цвета; она есть потенция будущего цвета лица, ну, а так как цвет лица бесконечно полноцветен и может быть протолкован в самые разные стороны, то, понятно, санкир разных иконописных стилей бывал весьма разных оттенков и различных составов. Византийский санкир был серо-синий, индигового оттенка, итало-критский — коричневый, в русской иконописи XIV-XV веков — зеленый, затем он стал темнеть и буреть, ко второй половине XVI века сделался табачным и т. д. ... Состав его соответственно тоже изменялся: так, санкир вторых строгановских писем составлялся из умбры с белилами, отчасти охры; по способу Панселина, состав его определяется из одной драхмы белил, такого же количества охры, такого же количества зеленой краски, употребляемой в стенописи, и четверти драхмы черной. Современный санкир составляется из жженой умбры, светлой охры, небольшого количества голландской сажки и т. д. Просанкиренное лицо есть конкретное ничто его. Когда санкир подсохнет, то контуры лица — внешние и внутренние — пройдутся краской, т. е. переводятся из отвлеченности в первую степень наглядности, так чтобы лицо получило первое расчленение. Эти цветные линии носят название **описи**. Описывается же лицо в иконах различного стиля различной краской. Чем красочнее опись, равно как и роспись доличного, тем дальше икона от графичности, тем менее выражен в ней момент гравюрный, тем она, значит, далее от раци-

онализма.

В XIV веке опись делается лишь местами и притом ярко-красным цветом, подчеркивая контрастом зеленость санкира. Затем опись темнеет, делается более связной и коричневой, но остается мягкой, живописного характера, а рационализму XVI века соответствует жесткая, словно пером, гравюрного характера опись черной краской. В XVII веке наряду с описью, правда, не такой заметной, появляется **отборка** (в Греции появившаяся ранее), т. е. серия белильных штрихов вдоль контура, наподобие гравюрных теней. Нужно было сказать еще, что глаза, брови, волосы, борода и усы наводятся составом вроде санкира, но более темным, называемым **рефтью**. Далее идет плавка лиц, соответствующая в доличном пробелке. Светлые места личного — лоб, щеки, нос — покрываются жидкой краской телесного цвета, в состав которой входит охра или, по иконописному, вохра; отсюда вся часть иконописания носит название **вохрение**. Цвет этого вохрения весьма меняется в зависимости от времени и стиля иконы: розовое, заревого оттенка в XIV веке, оно близится к коричнево-оранжевому в XV, буреет и желтеет в XVI, в XVII снова делается архаизированным — розовым, а в XVIII — белым, вероятно, в подражание пудре. Поэтому более правильными являются иные названия вохрения, не связывающие его с определенной краской, но не вошедшие в иконописный словарь, а именно — **инкарнат**, **инкарнация**, как передача французского и английского термина

(carnation, carnation). Эта первая вохра жидко подбивается смесью, стоящей между нею и санкиром. Подбивка смягчает резкость перехода красок; тут же смесью мумии с охрой или киноварью делается подрумянка лица. Затем наводится вторая охра, тоже плавью; она светлее первой и покрывает первую плавь, подрумяна, часть подбивки. Затем накладывается третий слой в местах самых светлых, называемый иногда **оживками**. Наконец, повторяется опись черт лица, расчерчиваются волосы, а в местах наибольшей ударности, отчасти световой, отчасти же структурной, делаются белилами тонкие черточки и узкие полосы, называемые первые — **движками**, а вторые — **отметинами**; иногда те и другие называются **насечками**.

В иконах позднейших дальнейшее смягчение красочных переходов достигается тонкой белильной штриховкой — **отборкой**, но по характеру своему этот прием исключается духом иконописной техники, а необходимость его показывает неумелость мастера дать правильную плавку.

— По-видимому, писание иконы на этом заканчивается?

— Да, если не считать того, что в иконе есть душа ее — надписи. Но именно писание, а не работа в целом, ибо икона **олифится**, т. е. покрывается особо сваренным растительным маслом, и как процесс этой варки, так и способ покрытия им иконы есть дело большой ответственности и не без профессиональных тайн иконописцев. Так или иначе изго-

товленная и наведенная, с течением времени олифа получает совсем различный вид. А между тем, большая ошибка современных реставраторов — видеть в олифе только техническое средство сохранения красок и не учитывать ее как фактор художественный, приводящий краски к единству общего тона и дающий им глубину. Я уверен, что для различения стилей характерны и соответственные заолифки. В частности, не раз приходилось наблюдать, как высокая художественная значительность иконы после снятия древней олифы, с ее золотистой теплотой, и покрытия новой бесцветной олифой явно утрачивалась, а икона начинала казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению.

— Вероятно, и кузнь иконы, т. е. оклад, ризу, венчики, цату, ожерельица, убрус и проч., следует понимать как входящую в художественное целое иконы?

— В некоторых случаях, особенно при кузни современной иконы, она несомненно учитывалась иконописцем и не была внешне соединенной с иконою роскошью; самоцветные камни несомненно тоже могут входить в это целое. Но во многих случаях оклад, риза и прочее были лишь внешними украшениями иконы как предмета, как вещи. Золото и самоцветы — слишком сильные средства художественной символики, чтобы пользование ими было доступно второстепенным мастерам...

— Знаешь ли? Мы с тобой закончили икону до последней отделки и как будто сказано было о всех

существенных действиях. Но...

— Тебе кажется, что нечто позабыто?

— Суди сам: один из самых важных предметов обучения в живописи — это тени; теоретики живописи едва ли не наибольшее внимание посвящают именно искусству и приемам накладывать тень; а для художников тот или другой характер теней существенно определяет их стиль. Так естественно выразить недоумение: как это, рассуждая об иконописи, мы ни разу не упомянули слово тень?

— Мы нисколько не забыли этого слова, но в иконописи ему нет места: иконописец этим темным делом не занимается и теней, конечно, не пишет.

— Но как же? Иконописные образы стоят ведь в каком-то отношении с предметами действительности, и, следовательно, иконописцу неизбежно как-то передать и тени на этих предметах?

— Ничуть, ибо иконописец изображает бытие, и даже благобытие, тень же есть не бытие, а простое отсутствие бытия, и изображать таковое, т. е. характеризовать чем-то положительным, каким-то присутствием, наличием бытия, было бы коренным извращением онтологии. Если мир есть художественное произведение своего Творца, а художественное творчество есть проявление богоподобия человеческого, то естественно ждать и какого-то параллелизма между творчеством по существу и творчеством по подобию. Естественно ждать, что разные фазисы искусства наиболее всечеловеческого и наиболее святого повторяют основные стадии мета-

физического онтогенезиса вещей и существ. Да и в порядке психофизиологическом было бы странным изображать то, в чем нельзя не видеть просто частичной ослабленности или даже полного отсутствия некоторых впечатлений.

— Однако ты не можешь отрицать, что в живописи тень изображается, особенно в акварели это явно, когда светлые места остаются нетронутыми краской, тогда как в тенях краска накладывается. Это и неизбежно, потому что художник идет от света к тени, или от освещенного к темному. Да и метафизически иначе, по-видимому, не должно быть: в онтологии, как и в познании, *omnis determinatio est negatio*, чтобы выработать форму, чтобы дать предмету индивидуальность, *determinatio*, необходимо отринуть некоторую полноту. Познание — анализ, разложение, выделение; познаем вещь, как бы вырезая ножницами ее периферию из окружающего пространства. Не иначе поступает и живописец. По-моему, он при таком способе действия остается вполне верным философии...

— Возрожденской. Все сказанное тобою повторил бы и я. Но ты забываешь, что есть и обратная философия, а, следовательно, должно быть и соответствующее ей художество. Право, если бы иконописи не существовало, *il faudrait l'inventer*. Но она есть, и так же древняя, как человечество. Иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету. Ведь наше обсуждение иконописной техники было сделано именно ввиду этой особенности ее: отвлеченная схе-

ма, окружающий свет, дающий силуэт — потенцию изображения и его цвета, затем постепенное проявление образа, его формовка, его расчленение, лепка его объема чрез просветление. Последовательно накладываемые слои краски, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, создают во тьме небытия образ, и этот образ — из света. Живописец хочет понять предмет как нечто само по себе реальное и противоположное свету; своею борьбою со светом, т. е. тенями, при помощи теней, он обнаруживает зрителю себя, как реальность. Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности самого света и того, что он произведет.

Чтобы получить индивидуальность вещи, зачем что-то отрицать, да и нечего отрицать, ибо, пока она не создана светом, до тех пор ее вовсе нет; конкретность же свою она получает не путем отрицания, а положительно, творческим актом, взятием света. Ничего не было; творческим актом стало ничто, положительное ничто, зародыш, зачаток вещи; и, пронизываемый светом, он начинает формироваться, лепиться, пока не проявится светлое образование. То, что наиболее существенно определяет форму, просветляется наиболее; менее значащее — и просветлено менее. А точнее, на чем почил свет, то и выступило в бытие в меру просвещенности. Бытие, конкретность, индивидуальность — положительны, Божественное “да” миру, осуще-

ствленный творческий глагол, потому что глас Божий воспринимается нами как свет, а небесная гармония — как движение светил. Не без причины глубокие поэты прослышивали в свете звук. А в том, что Богом недосказано, что сказано вполголоса, мы видим меньший свет; но и меньший, он все же свет, а не тьма: полная тьма, полная тень абсолютно невоспринимаема, ибо не существует, есть отвлеченность. И не без причины один выдающийся гравер нашего времени самые глубокие тени, так же как и невидимое, но присутствующее в сознании, передает — не изображает, а именно передает — отсутствием краски, абстрактной белизной чистой бумаги. В конце концов все сводится к тому, верить ли в онтологическую первичность и самодовлеимость мира, самосозидающегося и саморасчленяющегося, или же верить в Бога и признать мир Его творением. Возрожденская живопись, хотя и не всегда последовательно, служила первому миропониманию, а иконопись избрала своей основой второе. Отсюда разница их в приемах.

— Это вытекает из всего предыдущего, но желательно подвести итог разъяснению, что нужно думать о свете в западных произведениях, потому что в них ведь свет есть, даже световые удары в виде бликов.

— Да, это вопрос существенный. Но чтобы ответить на него по справедливости, необходимо твердо помнить, что западное искусство ни в одной своей особенности, т. е. противоположности иконописи,

никогда, даже в самых крайних своих течениях, не было до конца последовательно.

Иконопись есть чисто выраженный тип искусства, где все одно к одному: и вещество, и поверхность, и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта связность всех сторон иконы соответствует органичности целостной церковной культуры. Напротив, культура ренессансовая в глубочайшем существе своем эклектична и противоречива; она аналитично дробна, сложена из противоборствующих и стремящихся каждый к самостоятельности элементов. Не иначе обстоит и с ее искусством: оно держится — и в своем отрицании теократической цельности жизни — соками средневековых своих корней, и если бы вплотную стало вырывать из себя питающие его традиции, то пришло бы к простому самоуничтожению.

Возьми хотя бы самое простое: много ли осталось бы от возрожденского искусства, если бы были исключены из него религиозные сюжеты, и что двигало бы его, если бы изъять церковные побуждения? Тут не место входить в эти вопросы. Я хотел сказать только, что не всегда и не во всем это искусство держится своего собственного воззрения на свет как на **внешнюю**, физическую энергию, в противоположность церковному пониманию света как силы онтологической, как мистической причины существующего.

— Ты хочешь сказать, что в западной живописи предмет есть сам по себе, а свет сам по себе, и соот-

ношение между ними — случайное: предмет только освещается светом, и потому светлые места, в частности блики, могут прийтись где угодно. Они случайны в отношении к предмету, но взаимное отношение их не случайно, и оно определяет некоторый другой предмет, да, предмет среди предметов — световой источник.

Единством перспективы художник хочет выразить единственность зрителя как предмета, а единством светотени — предметность источника света. Мне хорошо понятна позитивистически-уравнительная задача этой живописи: для нее нет иерархии бытия, и озаряющий свет, равно как и созерцающий дух, она хочет отождествить с внешними предметами, укладывая их в одной плоскости условного. Но как же, в итоге, формулировать задачу обратную?

— Прежде всего, сама западная живопись отступает от своего задания, она лучше, нежели ее собственный дух — руководитель. Вот, перспективу она хоть и провозглашает, но в высоких произведениях сознательно отступает о перспективных норм. Так и с единством освещения. Если бы она до конца признала освещение случайным, я хочу сказать, если бы свет мыслился ничуть не онтологичным, то освещенная форма — форма только освещенная, но ничуть не произведенная светом — была бы совершенно непонятна нам; художник провозглашает соотношение света и формы произвольным, но на самом деле берет освещение не какое попало, а некото-

рое нарочито подобранное, ибо чувствует, что только оно дает правильную лепку форм. Одно освещение форму проявляет, а другое — искажает, и значит, по тайному ощущению художника, форма, как зрительное явление, дается ему светом, причем может быть дано хорошо, а может — неудачно. Но теперь, что значит это “хорошо”, как не полусознательно сказанное “онтологично”? И потому, коль скоро глубокому художнику потребуется, он нарушает, сознательно нарушает — единство светотени, лишь бы лепка форм была возможно существенной.

— Выходит, как будто эта лепка форм делается светом.

— И даже из света. Эту метафизику Церкви более или менее предчувствовали многие; но у некоторых, бывших откровенно художниками и довольно беззаботных в верности ренессансовой науки, эта лепка из света проводилась очень неприкровенно, и тогда вопрос о светотеневом единстве вполне отпал. Рембрандт — что это такое, как не горельеф из световой материи? Даже ставить вопрос о единстве перспективы и единстве светотени тут нелепо. Пространство тут замкнуто, а источника света во все нет; все вещи — склупление светоносного, фосфоресцирующего вещества.

— Но разве к этой фосфоресценции гнилушек стремится икона?

— Конечно, нет, ибо в Рембрандте особенно ядовито сказывается возрожденское самообожествление мира, и Рембрандт к трезвому голландцу относится

так же, как Беме к Кирхгофу и Герцу.

Иконопись изображает вещи, как производимые светом, а не освещенные источником света, тогда как у Рембрандта никакого света — объективной причины вещей — нет и вещи светом не производятся, а суть первосвет, самосвечение первичной тьмы, этой Бемевской *Abgrund*. Это — пантеизм, другой полюс возрожденского атеизма.

— Но замечательно, в противоположность итальянскому рационалистическому освещению (исключение отчасти магизм Леонардо), север вообще склонен к пантеистической фосфоресценции.

Самое характерное — это самообожествление мира соединяется здесь с отрицанием аскетики и для свечения не представляется нужной святость, как и вообще в германской мистике высота и ценность постижений не стоит в связи с высотой духовной, чтобы плоть была утончена. Рубенс — яркий пример этого самосвечения тяжелой и грузной плоти. Я уверен, ты не станешь оспаривать этого самосвечения у Рубенса; но, мне кажется, ты не обратил внимания на глубокое сродство и Рубенса, и Рембрандта с духовным строем голландской школы: загадочный Рембрандт имеет многочисленных сородичей в лице голландских *nature mort*'истов.

Мне странно было слышать твои слова о трезвом голландце: этот дивный виноград, персики и яблоки, эти овощи и рыбы — если их называть натуралистичными, то что же тогда метафизика? Ну, конечно, это — идея винограда, идея яблок и т. д.

И все это, совершенно по-рембрандтовски, светится из себя...

— Момент самосвечения я не отрицаю в этом *nature mort'e*; но, в противоположность Рембрандту, эти плоды и овощи мне представляются отчасти и праведным отношением к миру: в них есть что-то от иконописи, от произведенности светом. Но так или иначе, а единство светотени и внешнее отношение света к форме здесь отсутствует; мы же, как помнишь, поставили вопрос о тенденции западной живописи и противопоставляли ей, а не самой живописи, иконопись или ее тенденцию, в данном случае то или другое безразлично.

Иконопись видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, но и не присущее вещественному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и создает вещи, он — объективная причина их, которая именно поэтому самому не может пониматься как только внешнее; это — трансцендентное творческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее.

— Действительно, техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом, так что корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа, светлого лика, идеи. Но есть ли это только необходимое впечатление, своего рода метафизическая иллюзия, надстраиваемая над иконописной техникой, последствие, непредвиденное иконописцем, или же действи-

тельная метафизика, сознательно выражаемая при помощи иконы?

— А правильно ли поставлена твоя дилемма? Ведь ты спрашиваешь, есть ли иконная метафизика нечто иллюзорное и, следовательно, не заслуживающее теоретического обсуждения, поскольку не имеет разумной ценности, или же нарочито проводимая в иконе отвлеченная теория, так что, следовательно, икона должна пониматься наподобие аллегории. И ты ставишь меня у раздвоения дороги, хотя пойду ли я направо, или пойду налево, вынужден буду прийти к одному месту.

— К какому же?

— К отрицанию иконы как наглядно показываемому иному миру. Скажу ли я, что иконная метафизика иллюзорна — я обездушу икону и сделаю ее только чувственной, или буду говорить о нарочитости ее техники — получится то же. И так, и сяк сама икона окажется бессловесной, чувственной, внешней, тогда как духовное содержание будет отвлеченным, отвлеченным от ее наглядности, в одном случае последующей за ней абстракцией, а во втором — ее предваряющей. Между тем, смысл иконы — именно в ее наглядной разумности или разумной наглядности — воплощенности. Уж не знаю, ясно ли тебе то отречение, к которому ты меня нудишь своим разделительным вопросом; но мне-то ясно, и чем отрицать икону, я предпочитаю сделать то же с твоим вопросом.

— Но о таком катастрофическом значении вопро-

са мне не пришло в голову, да и остается непонятным, в чем собственно источник такой опасности.

— А молчаливо вводимое понятие об отвлеченной метафизике, о метафизике, как отвлеченной мысли? Все дело в коренном непризнании религиозной мыслью, точнее сказать, разумом Церкви отвлеченных построений, как таковых. Церковь отрицает духовную значимость мысли, не опирающейся на нечто конкретное в опыте, и утверждает метафизичность жизни и жизненность метафизики. Когда же речь заходит в более специальном смысле о метафизическом содержании того или другого наглядного явления, то это понимается как параллелизм и связанность двух раскрытий одного и того же конкретного опыта. Ты вот говорил о метафизике и иконописи; но в конкретном опыте точкою опоры той и другой бывает не отвлеченная мысль о природе вещей и не чувственные свойства красок и линий, как таковых, а духовный опыт...

— Ты говоришь о видении святого?

— Да, о видении. Впрочем, чтобы пресечь двусмысленное толкование, которое сблизит видение с видимостью, скажем явление, явление святого. И метафизика и иконопись опираются на этот разумный факт или фактический разум: в явлении горнего нет ничего просто данного, не пронизанного смыслом, как нет и никакого отвлеченного научения, но все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность. Опираясь на это явление, христианский метафизик никогда не утратит конкретности, и, следо-

вательно, всегда ему будет предноситься иконопись, а иконописец, опираясь на то же явление, не даст голый техники, лишенной метафизического смысла. Не потому, чтобы христианский философ сознательно сопоставлял онтологию с иконописью, он будет пользоваться терминами и образами последней; и иконописец выражает христианскую онтологию, не припоминая ее учения, а философствуя своею кистью. Не случайно высоких мастеров иконописи древние свидетельства называют **философами**, хотя в смысле отвлеченной теории они не написали ни одного слова. Но, просветленные небесным видением, эти иконописцы свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками. Только так может быть понимаемо бесчисленно повторяемое отеческое утверждение, многократно засвидетельствованное в своей истинности постановлениями Вселенского Собора, о равносильности иконы и проповеди: иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха. Итак, не потому, что икона условно передает содержание некоторой речи, но потому что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они неотделимы и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же духовную реальность. Свидетельство же о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались философами.

— Итак, ты хочешь сказать, иконопись есть метафизика, как и метафизика — своего рода иконо-

пись слова.

— Да, и в силу этого можно наблюдать непрерывный параллелизм той и другой деятельности, хотя сознательно или, лучше сказать, нарочито он не имеется в виду. Так в стиле: поразительно явно словесное барокко в богословии XVII, особенно XVIII века, и, право, в богословских трактатах и проповедях того времени мне просто зрительно видятся круглящиеся, продуманно запутанные складки и церемониально выплясывающие движения; подобное же соответствие во все времена, и тема о внутреннем соответствии богословия и иконописи — как по содержанию, так и по стилистике — ждет своего исследователя. Но мне-то сейчас хотелось отметить самое главное — метафизику света, ибо она есть основная характеристика иконописи.

— Мне известно, высшими и познавательно ценнейшими в древности восприятиями — еще в дохристианской древности — признавались зрительные и слуховые. Когда Гераклит говорит: “Глаза и уши — свидетели ненадежные”, он хочет сказать: “даже глаза и уши” — все чувственное восприятие насквозь. Известна мне и превосходнейшая пред слухом оценка зрения, по крайней мере в греческой философии. Известна характеристика эллинского мышления, как опирающегося именно на зрение, почему и в платонизме духовная сущность вещи определяется как вид, *εἶδος*, а не слух, запах и пр. Наконец, высшее постижение метафизических причин бытия в античной философии относилось к свето-

вым озарениям. Да и вся платоническая онтология была, конечно, построена по схеме зрительной, коль скоро вся действительность, нас окружающая, признавалась смешением, соединением, слиянием тьмы — небытия — и видов, или идей — бытия, причем метафизической причиной этих последних признавалось солнце мира умного, идея блага, или благо, т. е. **источник света**. Всякому, кто прикасался к Платону, не могла не быть явной конкретность понимания Платоном этого умного света и неслучайность именно такой конкретности, поскольку Платон опирается на мистериальный опыт. Впрочем, на эти темы говорить можно весьма много, а я-то хотел высказать предположение, что, наверное, ты признаешь церковное учение, как вообще связанное с Платоновской традицией, близким к этому кругу понятий?

— Да, и тут выразительно самое словоупотребление; в церковном языке слов, сложенных со **“свет”**, в роде: светлосен, светлообразный, световержение, светадавец, светодержец, светоначальный, светоявление и проч. и проч., имеется по крайней мере с сотню, не говоря о бесчисленных случаях пользования словом **“свет”** и других производных. Давно замечено, что в литературном произведении внутренне господствует тот или другой образ, то или другое слово; что произведение написано бывает ради какого-то слова и образа или какой-то группы слов и образов, в которых надо видеть зародыш самого произведения...

— И такое место слова — зародыша в церковных произведениях, особенно в богослужебных, конечно принадлежит свету. В этой преобладающей световой тональности богослужебных творений нечего сомневаться. Но мне хотелось бы услышать более определенно и по возможности сжато выраженное метафизическое учение.

— Уплотненное Апостола не скажешь.

— А именно?

— “*Παν γαρ το φανερουμενον φως εστιν*” — “Все бо являемое свет есть” (Еф. 5, 13). То есть все, что является, или, иначе говоря, содержание всякого опыта, значит, всякое бытие есть свет. А что не свет, то не является, значит, и не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому “дела тьмы” называются у Апостола “неплодными” — “*τοις εργοις τοις ακαρποις του σκοτους*” (Еф. 5, 11). Это — тьма кремешная, кроме, т. е. вне Бога, расположенная.

Но в Боге — всё бытие, вся полнота реальности, а простирающееся вне Бога — это адская тьма, есть ничто, небытие. Да, кстати, ад, или аид (*αδης, αιδης*) даже этимологически значит без-вид, то, что лишено вида, что существенно невидимо, тьма. Реальность — это вид, идея, лик, а ирреальность — без-вид, ад, тьма.

Все сущее имеет и энергию действия, какою и самосвидетельствуется его реальность; а что неспособно действовать, то и не реально, как сказано святыми отцами: “только небытие не имеет энергии”. У тьмы-то, по Апостолу, дела бесплодны, не

приносят плода, следовательно, тьма лишена энергии. Это — в собственном смысле слова — ничто, смерть; воссиявающий же в ней свет создает здесь или пробуждает от смерти “чада света”, и он приносит плод — “во всякой благостыне, и правде, и истине, искушающе, что есть благоугодно Богу” (Еф. 5, 9, 10). Итак, плод дел света есть искушение, или исследование (*δοκιμαζουτες*), воли Божией, т. е. онтологической нормы сущего. Это есть изобличение всего, т. е. познание несоответствия дольного мира его духовному устою — его идее, его Божественному лику, — и изобличение это делается светом (Еф. 5, 13).

— Вообще говоря, вероятно, бесспорно, что “все являемое свет есть”, по церковному учению. Но можно ли, цепляясь за букву этих слов, толковать в смысле онтологическом и иконописном приведенное тобою место из Послания к Ефессянам? Мне кажется, едва ли может быть два мнения о правоучительности его смысла, но никак не онтологичности. Обрати внимание на контекст этой 5-й главы Послания: Апостол увещевает Ефесян “ходить в любви”, тщательно избегать блуда и всякой нечистоты, сквернословия, буесловия, смехотворства и т. д., призывает не упиваться вином, внушает повиноваться друг другу в страхе Божиим; далее указывает долг жен — повиноваться мужьям своим; в 6-й главе учит должным отношениям между детьми и родителями, господами и рабами. Следовательно, и изречение “все являемое свет есть”, стоящее у Апостола как объ-

яснение, почему чада света имеют силу и долг обличать дела тьмы, тоже имеет смысл нравственно-назидательный.

— Замечания твои справедливы, но не вывод. Ты зовешь к контексту, но тогда позволь и мне сделать то же и обратиться к месту этой главы — пятой — в целом Послании. Но предварительно одно замечание: не берусь доказывать, а только укажу, как сам чувствую.

Послание обращено к жителям Ефеса, славного своим художеством и почитанием Артемиды; этот город был центром магии и производства идолов, даже из Деяний известен случай народного возмущения под подстрекательством Димитрия Среброчеканщика и, вероятно, других мастеров, с проповедью христианства начавших терять сбыт своим изделиям. В Послании к Ефесянам мне чувствуется скрытое противоположение этому бездушному делу Ефесского язычества, представляющегося Апостолу под образом скульптуры, одухотворенного художества Божия, представляющегося под образом древней живописи, технически тождественной с тем, чем стала впоследствии иконопись. В апостоле Павле, как иудее, и притом высокоученом, идолы не могли не возбуждать органического гнушения, тогда как живопись, особенно живопись античная, несравненно более символичная и по существу далекая от натуралистического подражания, была более приемлема, а своей техникой — светолепкой шла навстречу библейскому учению о миротворении и Платонов-

ской идеологии, близкой к иудаистическому богословию и по существу своего содержания, и исторически, согласно Филоновой традиции.

Искусству зрения напрашивается на мысленную антитезу искусство осязания, и, следовательно, искусству света — искусство тьмы. Хорошо известно преобладающее значение осязания в дохристианском искусстве и, следовательно, особая связь этой способности с язычеством. С другой стороны, из отеческой письменности еще лучше явствует особое отношение осязания, пред всеми другими способностями, с областью, где нарушается чистота. Эти и подобные соображения не могли не припоминаться какою-то боковою памятью и писавшему Послание, равно как и его читателям. Даже там, где Апостол только как будто назидает, пред ним предносится, с одной стороны, образ живописи, как плодотворного искусства света, признанного побороть ваяние — бесплодные дела тьмы...

— Ты хотел наметить место этих назиданий в целом Послании.

— О том и говорю... А, во-вторых, образ великого Художника, светом зиждущего в “похвалу славы благодати Своея” (Еф. 1, 6) картину мира — все домостроительство Божие. И когда Апостол говорит в самом начале об избрании нас во Христе прежде сложения мира (Еф. 1, 4), а кончает увещеваниями быть чадами света, раскрывая конкретно жизненный образ таковых, то разве не проходит пред нами в великом тот самый процесс, что в малом соверша-

ет иконник, начиная с предизображения — назнаменования в золоте будущих образов и кончая светом явленными и золотом разделки озаренными изображениями этих чад света?

Впрочем, ты возражал мне против онтологичности апостольского изречения. Отвечаю: Церкви вообще в высочайшей степени чужда мораль, и если говорится церковно о поведении, то это исключительно в смысле онтологии, онтологии жизни, а не моралистически и тем более не юридически. Эта чуждость морали чрезвычайно характерна для апостола Павла, а в данном Послании — преимущественно. Впрочем, что тут говорить. Кто более апостола Павла познал тщету и духовную опасность “дел закона”, попытки спастись моралью? И мог ли он, после всего им пережитого, предлагать нормы поведения вне и помимо веры во Христа, т. е. онтологического питания от Его полноты?

В отношении Послания к Ефесянам указываются три его особенности, резко отличающие его ото всех других.

Первая из этих особенностей есть **высота** содержания с соответствующею тому восторженностью речи, многообъятностью мысли. Святой Иоанн Златоуст пишет: “Говорят, что святой Павел, когда еще изустно оглашал Ефесян, уже доверил им глубочайшие истины веры. По крайней мере оно исполнено возвышенных и необъятных созерцаний; в нем он объясняет то, о чем почти нигде не писал”... Видение бесконечных благ, коих мы сделали причаст-

никами во Христе Иисусе, восхищает Апостола, и в нем светлые мысли и чувства в таком обилии, что он не успевает схватить их словом. Мысль за мыслью текут неудержимо, пока не исчерпывают всего предмета, воодушевлявшего Апостола. И слово множится, ибо Апостолу желалось только очертить всякий умозримый предмет, не останавливаясь, однако, на нем особенно, а помечая его в общей чередѣ текущих чрез сознание умных видений. Судя по такому характеру содержания Послания и по такому тону речи в нем, оно есть то же между прочими Посланиями апостола Павла, что Евангелие от Иоанна среди прочих Евангелий.

Вторая особенность сего Послания — прямое следствие предыдущей — есть **общность**. Апостол живописует вообще существо христианства: как от века Бог положил спасти нас в Сыне Своем, как Сын Божий приходил на землю и устроил сие спасение, как все мы делаемся участниками сего спасения и как вследствие того должно нам жить и действовать. Ни на какие исторические случаи не указывает он. Все, что говорит он, может идти ко всякому обществу христианскому. Видно одно отличие лиц под словами “мы” и “вы”. Это “мы” — иудеи, а “вы” — язычники, слияние которых в едином теле Церкви о Господе и служило исходной точкой всех увлекавших Апостола созерцаний. Основываясь на такой общности содержания Послания, некоторые называли его общим христианским катехизисом.

Третья особенность Послания — та, что в нем

нет указаний на какие-нибудь исторические обстоятельства ни самого Апостола, ни Ефесян... “Апостолу не хотелось сходиться к каким-либо обычностям среди необычных и всеобъемлющих созерцаний, в которых, конечно, продолжал он держаться и по изложении их в слове...”¹. Цель же Послания — пожелать Ефесянам, “чтобы Бог дал им просвещенные очи сердца”². Апостол желает, чтобы они были возведены до яснозрения духовного, Божественного порядка вещей (икономии спасения), сколько то возможно для нас на земле; ибо желает, “чтобы то, что сам он зрит, зрели и они, но выше апостольского зрения не было и не будет”³.

Сообразно с этой целью Апостол излагает в первой части тайну спасения, а во второй части изображает рост тела Христова и жизнь его, причем эта правоучительная часть — и в общем, и в частном — излагается как конкретное проявление онтологии спасения, все время, как золотым фоном, подложена духовными созерцаниями, и частности жизни стоят пред сознанием читателя как приложения и обнаружения онтологии. И в нашем случае: не слова “все являемое свет есть” должны быть перетолковываемы в духе правил поведения, морально, но, напротив, смысл этих последних всецело определяется онтологическим значением, по Апостолу, света.

С полной точностью Апостол свидетельствует онтологическую реальность иного мира, узренного им собственными очами, и он хочет, чтобы свидетельство его сделалось семенем таких же созерцаний

у верующих. Вполне естественно, что расчлененно высказанное свидетельство о духовном зрении оказывается наиболее точной формулой и вторичного свидетельства о духовном мире — иконописи.

Маска выдохлась, и в ее труп вселились чуждые, уже не причастные религии силы. Прикосновение к маске стало оскверняющим; отсюда — строгие церковные запреты против личин и ряжения. Но духовная сущность явлений культуры, и тем более Культа, не умирает, она преобразовывается, она ведет к новым образам культурного творчества и являет себя сквозь них часто совершеннее и чище прежнего. И в данном случае, священная суть маски не только не погибла, с разложением ее прежнего образа, но, отделившись от его трупa, создала себе художественное тело. Это — икона. Культурно-исторически икона именно унаследовала задачу ритуальной маски, возводя эту задачу — являть успокоившийся в вечности и обожествленный дух усопшего — на высочайшую степень. И, унаследовав эту задачу, икона вместе с ней восприняла характерные особенности техники изготовления священной маски и родственных ей культурных явлений, а потому и своеобразия тысячелетиями вызревавших здесь художественных приемов.

Исторически наиболее тесная связь иконы — с Египтом, и здесь именно зачинается икона, как здесь же возникают основные иконописные формы. Разумеется, этот сложный вопрос об историческом происхождении иконописи, в которую влились луч-

шие достижения художества всего мира, так изложенный, есть только схема; но в краткой формуле такая схема была бы наиболее правильной. Следовательно, именно египетская маска — внутренний расписной саркофаг из дерева древнего Египта, этот футляр на мумию, сам имеющий вид спеленутого тела с открытым лицом, — есть первый родоначальник иконописи, а также роспись самой мумии, спеленутой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс. Вот древнейшая паволока (и левкас), по которой далее шла роспись водяной краской. Состав склеивающего вещества мне неизвестен, но если бы оно оказалось яйцом, то это не только объяснило бы иконописную традицию, возникновение которой из утилитарных соображений объяснить было бы не легко, но и глубоко входило бы в теургическую символику египетского искусства, ибо в духе этой религии телесного воскресения было бы вполне естественно покрывать усопшего яйцом — исконным символом воскресения и вечной жизни.

Понятно, что при росписи мумии или саркофага не нужно и не должно было наводить тени, как по причине художественной — поскольку мумия или саркофаг и без того были телесными вещами, — так и по причине символической, ибо умерший входил в царство света и делался образом бога (“Я — Озирис” — такова священная формула вечной жизни, надписываемая от лица усопшего), и, следовательно, ему не должно было приписывать никакого ущерба, слабости, затемнения. Почивший, приняв в се-

бя бога, хотя и сохраняя свою индивидуальность, сделался образом божиим, идеальным облаком своей собственной человечности, идеи самого себя, своей собственной духовной сущности. И задачей мумийной росписи было представить именно эту идеальную сущность усопшего, который стал отныне богом и предметом культового почитания.

Иначе говоря, эта роспись должна была акцентировать идеальные черты усопшего, проработать эмпирическое лицо до чистого проявления в нем человечности. Следовательно, это художество мыслилось не как портрет, стоящий рядом с лицом, а как роспись именно сáмого лица — насурмление и на-румянение его, понимая таковые в хорошем, античном смысле идеализации. Иконописная техника также сводится к последовательно наслояющимся акцентуациям — пробелениям одежд и вохрениям лиц, употребляя эти термины расширительно, и описи или росписи.

Мне думается, иконописные приемы выводятся из задач рассматриваемой росписи мумий, а именно — дать усиленную светолепку лица, которая своей силою противостоит случайностям переменного освещения и потому выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана светом, но не светотенью; свет же — это не освещение земным источником, а всепронизывающий и формы полагающий океан сияющей энергии. Этого по крайней мере искало египетское искусство. Но дальнейшим шагом к тому же зданию был пе-

реход от поверхности деревянного заливкашенного саркофага к таковой же плоскости поверхности доски, причем не без символического знаменования было применено дерево кипарисное — древний символ вечной жизни и нетления.

Иначе говоря, чтобы освободиться и от остатков светотени на расписанной мумии или саркофаге, необходимо было еще далее отойти от материальной формы саркофага, как вещи, и тверже стать на почву символизма. Это давало художнику средство подняться над изменчивостью и условностью земного света. Как известно, кроме иконы, а отчасти и до иконы, этот же шаг был сделан портретом эллинистической эпохи, который отчасти выбил из прямого пути нарождающуюся икону, внеся восковые краски и иллюзионистические приемы, хотя иллюзионизм этих портретов сочетается с идеализацией, отчасти же проложил кратчайшие пути к чистой иконописи. Возможно, что самый иллюзионизм этих портретов должен быть толкуем не как прямая цель их, а как рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага. Стремясь к символизму и отрешению от непреображенной плоти, эллинистический портрет не решился сразу разорвать с материальной поверхностью саркофага и признал себя вынужденным дать некий живописный ее эквивалент, хотя дальнейшей задачей священного искусства было освобождение и от последнего. Тогда-то и развилась иконопись, первоначально, насколько известно, не чуждая сродства с эллинистическим портретом. А, с другой стороны,

не следует забывать, что и портрет этот отнюдь не был портретом в нашем смысле: это была, хотя и продвинутая по пути символизма, все та же погребальная маска. Как известно, такой портрет благочестиво писался еще при жизни, но ввиду будущего погребения, а после кончины вставлялся на место лица в саркофаг, расписанный ремесленно, в приблизительном соответствии с видом умершего (пол, возраст, должность, состояние и т. д., т. е. в доличное). Таким образом, эллинистический портрет был родом иконы с умершего, и этой иконе, несомненно, воздавалось культовое почитание. Несомненно, соблюдение этих погребальных обрядов и египетскими христианами, в сознании которых смысл и значимость египетского погребального обряда не только не были ниспровергнуты, но, напротив, получили подтверждение “благою вестью” и бесконечное усиление и углубление. И если все усопшие христиане, “святые”, по Апостолу, были предметом Культа, то тем более это относилось к особливym свидетелям вечной жизни, возле останков которых служились всенощные бдения и над которыми совершалось таинство Тела и Крови, питающее в жизнь вечную. Погребальные портреты этих последних естественно выдвинулись в качестве икон, разумея это слово суженно.

Спросим себя теперь о метафизике иконы — египетской ли метафизики, дохристианской или христианской, — пока безразлично.

Если роспись мумии прикрывало собою обращен-

ное в мумию тело усопшего, а тело это мыслилось связанным с началом жизни, то можно ли было мыслить эту роспись лица как что-то само по себе, а не в отношении к лицу? Можно ли было в выражении “роспись лица” делать логическое ударение не на безразмерно важном, дорогом и священном — “лица”, а на второстепенном, наложенном на первом, и физически и метафизически пустом — “роспись”? Конечно, нет, конечно, указывая на эту роспись, на погребальную маску, родственник или друг покойного говорил (и правильно говорил): “Вот мой отец, брат, друг”, а не: “Вот краска на лице моего отца” или: “Вот маска друга” и т. д. Несомненно, для религиозного сознания роспись или маска не отделялась от лица и не противопоставлялась ему, она мыслилась при нем и с ним, чрез свое отношение к нему имея смысл и ценность. Эта маска была не сокрытием покойного, а раскрытием его, и притом в его духовной сущности, более явным, более непосредственным, нежели вид самого лица.

Маска в культе усопших была воистину явлением усопшего, и притом уже явлением небесным, полным величия, божественного благолепия, чуждым земных волнений и просвещенным небесным светом. И древний человек знал: этою маскою является ему духовная энергия того самого усопшего, который в ней и под ней. Маска покойного — это сам покойный, не только в смысле метафизическом, но и физическом; он здесь, сам он являет нам свой лик. Иной онтологии не могло быть и у египетских христиан:

и для них икона свидетеля была не изображением, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствовавшим. Так хотя бы потому, что эта онтология есть, прежде всего, выражение факта: икона лежит на теле самого свидетеля, и всякое иное суждение об этом факте, хотя и возможно отвлеченно, при каких-либо особых целях, конкретно, жизненно, — невозможно и было бы противоречием естественному способу чувствовать.

Но, далее, этот физический факт может уточниться и осложниться, причем духовная сущность его не потерпит искажения. Коль скоро признана онтологическая связь между иконой и телом, а тела с самим святым, то величина расстояния от иконы до тела, равно как и наличный физический вид самого тела в данный момент, уже не имеют силы, и связь, мыслимая онтологически, не уничтожается значительностью расстояния иконы от останков тела, а также нецельностью этих останков.

Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не изображает святого свидетеля, а есть самый свидетель. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в тот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей. В этот момент живая связь между горним и

дольним, т. е. религия, в данном месте жизни распалась, пятно проказы умертвило соответственный участок жизни, и тогда должно возникнуть опасение, как бы это отщепление не пошло далее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Епископ Феофан. Толкование Послания святого Апостола Павла к Ефесянам. Изд. 2-е, М., 1893, с. 19–20.

² Там же, с. 109.

³ Там же, с. 109.

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

1. ИСТОРИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

I

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV и XV веков, а отчасти и XVI-го бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и сидалищ, в особенности же книг, собственно евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Эти особенные соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы, и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах, на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий, у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбенных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей, и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями, линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися.

Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы.

Но, странное дело: эти “безграмотности” рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего “наглядную несообразность” такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся. Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного перевода и более или менее одинакового мастерства письма, удастся поставить рядом друг с другом, то зритель с полной определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более “правильного” рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным “изъяном”. А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, — бездушны и скучны. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективности, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию превосходства икон, перспективность нарушающих.

Тут может возникнуть предположение, что нравится собственно не способ изображения как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детски-беззаботного по части художественной грамотности: бывают же любители, склонные объявить иконы милым детским лепетом. Но нет: принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, не наивно ли самое суждение о наивности икон. С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и притом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о не случайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение сознательного приема иконописного искусства и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамеренны и сознательны.

Это впечатление сознательности сказанных нарушений перспективы чрезвычайно усиливается от подчеркнутости обсуждаемых особенных ракурсов, — применением к ним особенных же расцветок или, как говорят иконописцы, *раскрышек*: особенности рисунка тут не только не проскальзывают ми-

мо сознания через применение в соответственных местах каких-нибудь нейтральных красок или смягченные общим цветовым эффектом, но, напротив того, выступают как бы с вызовом, почти крича на общем красочном фоне. Так, например, дополнительные плоскости зданий-палат не только не прячутся в тени, но, напротив, бывают нередко окрашены в цвета яркие и совсем иные, нежели плоскости фасадов. Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких случаях тот предмет, который разнообразными приемами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы — евангелие; обрез его, обычно расписываемый киноварью, является самым ярким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчеркивает свои дополнительные плоскости.

Таковы приемы подчеркивания. Эти приемы тем более сознательны, что они стоят, к тому же, в противоречии с обычною расцветкой предметов и, следовательно, не могут быть объясняемы натуралистическим подражанием тому, что обычно бывает. Евангелие не имело обычно киноварного обреза, а боковые стены здания не красились в цвета иные, чем фасад, так что в своеобразии их расцветки на иконах нельзя не видеть стремления подчеркнуть дополнительную плоскость этих плоскостей и неподчинение их ракурсам линейной перспективности, как таковые.

II

Указанные приемы носят общее название *обратной* или *обращенной перспективы*, а иногда — и *перспективы извращенной* или *ложной*. Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также — и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить *разноцентренность* в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, т. е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проведена обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и не крикливо, и потому может сойти здесь за “ошибки” рисунка; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях, непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: “неправильные” и взаимно противоречивые подробности рисунка представляют сложный худо-

жественный расчет, который, если угодно, можно называть дерзким, но — никак не наивным. Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице², на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т. п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднения забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее “неправильности” — изумительная выразительность и полнота ее. Это впечатление осознаётся с полной определенностью, если мы взглянем тут же, в Лаврской ризнице, на другую³, подобную же рисунком, переводом, размерами и красками икону того же наименования, но написанную почти без вышеупомянутых отступлений от правил перспективы и школьно — гораздо более правильную: эта последняя икона, в сравнении с первой, представляется бессодержательною, невыразительною, плоскостною и лишённою жизни, так что не остается сомнения, при общем разительном их сходстве, что перспективные правила нарушения — не есть терпимая слабость иконописца, а положительная сила его, — именно то, в следствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной.

Далее, если обратиться к светотени, то и тут мы находим в иконах своеобразное распределение теней, подчеркивающее и выделяющее несоответствие ико-

ны изображению, требуемому натуралистической живописью. Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными, — это опять не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но — художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии так называемой *разделки*, делаемые иным цветом, нежели цвет раскрышки соответственного места иконы, а чаще всего металлически-блестящими — золотою или очень редко серебряною ассисткой или твореным золотом. Этим подчеркиванием цвета линий *разделки* мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т. е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. Линии *разделки* выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большою силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, линии заданных глазу движе-

ний при созерцании им иконы. Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т. е. иными словами — не складки, образующиеся от натяжения, **еще** не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще. Начертанные на дополнительной плоскости линии разделки выявляют сознанию конструктивный характер этих плоскостей и, следовательно, помогают, не ограничиваясь пассивным созерцанием этих плоскостей, понять функциональное отношение таковых к целому и, значит, дают материал с особенною остротою заметить неподчиненность подобных ракурсов требованиям линейной перспективы.

Мы не будем говорить о других, второстепенных, приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективно-нарушений. Упомянем лишь об **описи**, обводящей рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности, — об *оживках*, *движках* и *отметинах*, а также *пробелах*, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т. д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о **неслучайности** отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности

таких нарушений.

III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. Т. е., другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости? Или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира, — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный их стиль — но во все не исключаяющая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков? и притом, может быть, транскрипций более связанных с существом дела, — во

всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека — жизненной правде излагаемого им опыта?

Чтобы ответить на наш вопрос, дадим прежде всего историческую справку, а именно: уясним себе исторически, насколько, в самом деле, изобразительность и перспектива между собою неразрывны.

Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратной перспективою; разноцентренность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве: всем памятна профильность лица и ног при повороте плечей и груди египетских рельефов и росписей. Но во всяком случае в них нет прямой перспективы⁴. Между тем поразительная правдивость портретных и жанровых египетских скульптур показывает огромную наблюдательность египетских художников, и если правила перспективы в самом деле так существенно входят в правду мира, как о том твердят их сторонники, то было бы совершенно непонятно, почему не заметил перспективы и как мог не заметить ее изощренный глаз египетского мастера. С другой стороны, известный историк математики Мориц Кантор отмечает, что египтяне обладали уже геометрическими условиями перспективных изображений. Знали они,

в частности, геометрическую пропорциональность и притом подвинулись в этом отношении так далеко, что умели, где требуется, применять увеличенный или уменьшенный масштаб. “Едва ли поэтому не покажется поразительным, что египтяне не сделали дальнейшего шага и не открыли перспективы. Как известно, в египетской живописи нет никакого следа ее, и хотя можно признавать религиозные или иные основания тому, но остается заверенным геометрический факт, что египтяне не пользовались приемом мыслить расписную стену как вставленную между смотрящим глазом и изображаемым предметом и соединять посредством линии точки пересечения этой плоскости с лучами, направленными к тому предмету”⁵.

Мимоходом оброненное замечание Морица Кантора о религиозных основаниях бесперспективности египетских изображений весьма достойно внимания. В самом деле, египетское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем прошлом, получило строго канонический характер и отлилось в непреложные иератические формулы, может быть, по внутреннему смыслу своему не слишком далекие от иероглифических надписей, как и надписи, в свой черед, не слишком отошли еще от метафизической изобразительности. Разумеется, египетское искусство не нуждалось ни в каких новшествах и постепенно все более замыкалось в себя. Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в самозамкнутый круг канонов

египетского искусства. Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя в другом смысле, и у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, — **освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, — ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности.** Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика **общего** народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением **отдельного** лица с его **отдельной** точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания.*

Замечательно, что именно Анаксагору, тому Анаксагору, который пытался само-живые божества Солнце и Луну превратить в раскаленные камни, а божественное миротворчество подменить центральным вихрем, в котором возникли светила, именно этому Анаксагору Витрувий приписывает изобретение перспективы и притом в так называемой древними **скенографии**, т. е. в росписи театральных декораций. По сообщению Витрувия,⁶ когда, при-

близительно около 470 года до Р. Х., Эсхил ставил в Афинах свои трагедии, а известный Агафарх устроил ему декорации и написал о них трактат, "Commentarius", то именно по этому поводу Анаксагор и Демокрит получили побуждение выяснить этот самый предмет — писание декораций — научно. Вопрос, поставленный ими, заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы, при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания, — так, чтобы изображение на ретине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет.

IV

Итак, перспектива возникает не в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи — этот вопрос не нуждается в ответе. Ведь живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее

архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектуры ее — созерцающему глазу художника дается в *живом соприкосновении* с реальностью, вживании и вчувствовании в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, **заменить** действительность — ее видимостью: эстетичность этой видимости есть внутренняя связность ее элементов, но вовсе не символическое знаменованье первообраза через образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть *обман*, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть, или по крайней мере хочет быть, прежде всего *правдою* жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующею в ее глубочайшей реальности. Декорация есть ширма, застывшая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность. Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита — изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого “передвижничества” мысли — если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, — им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, — не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности. До того греческая сцена лишь означивалась “картинами и тканями”⁷; теперь стала чувствоваться нужда в иллюзии. И вот, предпо-

лагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник Платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, — как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое “не вправду”, “не на самом деле”, как на некоторый пустой обман, — эти первые теоретики перспективы, говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя. Анаксагор и Демокрит живого человека подменяют зрителем, отравленным курарэ, и уясняют правила обмана такого зрителя. Сейчас нам нет надобности оспаривать; временно согласимся: для зрительной иллюзии такого больного, лишенного большей части общечеловеческой жизни, эти приемы перспективного изображения действительно имеют свой смысл.

Следовательно, мы должны признать установленным, что, по крайней мере, в Греции, в V веке до Р.Х., перспектива была известна, и если, в том или другом случае, она все же не применялась, то, явное дело, это происходило вовсе не от неизвестности ее начал, а по каким-то иным, более глубоким побуждениям, и именно побуждениям, исходящим из *высших требований чистого искусства*. Да и было бы крайне невероятным и не соответ-

ствующим состоянию математических наук и высокой геометрической наблюдательности изощренного глаза древних — предположить, что они не заметили, якобы присущей нормальному зрению, перспективности образа мира или не сумели вывести соответственных простых применений из элементарных теорем геометрии; было бы очень трудно усомниться в том, что когда они не применяли правил перспективы, то это делалось потому, что они просто не хотели их применять, считали излишними и анти-художественными.

V

В самом деле, Птолемей в своей “Географии”⁸, относящейся ко II веку до Р. Х., рассматривает картографическую теорию проекции сферы на плоскость, а в своем “Планисферии” обсуждает разные способы проекции, преимущественно же — проекцию из полюса на экваториальную плоскость, т. е. ту проекцию, которую в 1613 г. Эгилльон назвал *стереографической*, а также решает другие трудные проективные задачи⁹. Возможно ли представить, что при таком состоянии знаний были неизвестны простые приемы линейной перспективы? И, в самом деле, там, где мы имеем дело не с чистым искусством, а с декоративными иллюзиями, применяемыми для обманчивого расширения пространства театральной сцены или для разрушения плоскости домашней стены, мы неизменно наталкиваемся

на соответствующее поставленной цели пользование линейною перспективою.

В особенности это наблюдается в тех случаях, когда жизнь, удаляясь от глубинных истоков своих, течет мелкими водами легкого эпикуреизма, в атмосфере легковесной буржуазности греческих человечков — *граесилогит*, как их называли современные им римляне, человечков, лишившихся ноуменальной глубины греческого гения и не успевших приобрести величественного размаха, вселенской по обхвату, морально-политической мысли римского народа. Здесь разумеются изящно-пустые росписи домов в Помпеях, архитектурные стенные декорации помпейских вилл¹⁰. Занесенное в Рим главным образом из Александрии и других центров эллинистической культуры в I и II веке, это барокко древнего мира задавалось чисто иллюзионистическими задачами и стремилось именно *обмануть* зрителя, который предполагался, следовательно, более-менее неподвижным. Архитектурные и ландшафтные росписи такого рода бывают, может быть, нелепы, в смысле невозможности их осуществления в действительности¹¹, но тем не менее они хотят обмануть, как бы играют и дразнят зрителя. Иные подробности переданы с таким натурализмом, что зритель лишь ощупью убеждается в оптическом обмане: этому впечатлению способствует мастерская светотень, расположенная в зависимости от того источника света — окна, отверстия в потолке, двери, — который освещал комнату¹². Достоин величайше-

го внимания тот замечательный факт, что и от этого иллюзионистического пейзажа опять протягиваются связывающие нити к архитектуре греко-римской сцены¹³. Корень перспективы — театр, не по той только историко-технической причине, что театру впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного изображения мира. В том ведь и состоит нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности, мирочувствие, что для него жизнь есть только зрелище, и ничуть не подвиг. И потому — возвращаемся к Помпеям — трудно искать в этих росписях подлинные произведения чистого искусства. Действительно, техническая бойкость этих домашних декораций все же не заставляет забывать историков искусства¹⁴, что в них мы имеем перед собою “лишь произведения виртуозов ремесленников, а не настоящих одухотворенных художников”. Точно так же — и относительно пейзажных фонов на сюжетных картинах, написанных “всегда очень приблизительно”, быстро и умело набросанных. “Так ли были написаны фоны на знаменитых картинах классиков — это еще вопрос”¹⁵. Эти памятники страдают приблизительностью в разрешении перспективных задач, к которым художники подходили как будто исключительно опытным путем, — говорит Бенуа. — Все же вопрос большой: значат ли эти черты, что законы перспективы действительно не были известны древним. Не видим ли мы, — спрашивает Бенуа, — “в настоящее время

такое же забвение перспективы как науки? Совершенно недалеко то время, когда и мы дойдем в этой области до “византийских” нелепостей и оставим за собой неумение и приблизительность поздней классической живописи. Можно ли будет на этом основании отрицать знание **законов** перспективы в поколении художников, нам предшествовавшем? . . .”¹⁶

Действительно, можно отчасти видеть в этой полуточности перспективных осуществлений начатки того развала перспективы, который вскоре начинается в Восточном и Западном Средневековьи. Но, мне думается, эти неточности перспективы есть компромисс между задачами собственно декоративными — иллюзионистической живописи — и задачами синтетическими — живописи чистой: ведь нельзя забывать, что жилой дом, хотя бы и очень нетрудовой, все-таки не есть театр и что обитатель дома во все не так прикован к своему месту и не так ущемлен в своей жизни, как зритель театра. Если бы стенная роспись какого-нибудь дома Виттиев в точности подчинялась правилам перспективы, то она, притязая на обман или на игривую шутку, достигала бы такового **только** при неподвижности зрителя и притом находящегося в строго определенном месте комнаты; напротив, всякое движение его или, тем более, перемена места производила бы отвратительное чувство неудавшегося обмана или разоблаченного трюка. Вот именно чтобы избежать грубых нарушений иллюзий декоратор отказывается от ее безусловной навязчивости для каждой **отдельной** точ-

ки зрения и дает поэтому некоторую синтетическую перспективу, некоторое **приблизительное**, для каждой отдельной точки зрения, решение задачи, но зато распространяющееся на пространство **всей** комнаты: образно говоря, прибегают к темперированному строю клавишного инструмента, в пределах требуемой точности — достаточному. А еще, говоря иначе, он отчасти отказывается от искусства подобию и вступает на некоторый, хотя и в весьма малой степени, путь синтетического изображения мира, т. е. из декоратора делается несколько художником. Но, повторяю, художника в нем можно видеть не потому, что он отчасти, и от очень большой части, держится правил перспективы, а потому и постольку, что он от них отступает.

VI

Начиная с IV века по Р. Х. — иллюзионизм разлагается, и перспективная пространственность в живописи исчезает: обнаруживается явное неприятие правил перспективы, не обращения внимания на пропорциональные соотношения отдельных предметов и даже, иногда, их отдельных частей. Это разрушение позднеклассической, в существе своем перспективной живописи идет с чрезвычайной быстротою, а затем с каждым веком углубляется, включительно до времени Раннего Возрождения. У мастеров Средневековья “нет никакого представления о сведении линий к одной точке или

о значении горизонта. Поздние римские и византийские художники как будто никогда не видели зданий в натуре, а имели дело лишь с плоскими игрушечными вырезками. О пропорциях они заботятся столько же мало и, с течением времени, все меньше и меньше. Никакого отношения между ростом фигур и зданий, для этих фигур назначенных, не существует. К этому надо еще прибавить, что с веками, даже в деталях, замечается все возрастающее удаление от действительности. Еще кое-какие параллели между действительной архитектурой и архитектурной живописью можно установить в произведениях VI, VII и даже X и XI веков, но дальше утверждается в византийском искусстве тот странный тип “палатной живописи”, в котором все — произвол и условность”¹⁷.

Эта характеристика средневековой живописи взята нами из “Истории Живописи” А. Бенуа, но отсюда — потому лишь, что книга была под рукою; в сетованиях Бенуа нетрудно расслышать давно-давно надоевшие охуления средневекового искусства, в особенности за “неведение” перспективы, которые можно прочесть в любой книжке по истории искусства, с обычным указанием на изображение домов “на три фронта”, как рисуют дети, на “условность” раскрасок, на расхождение к горизонту параллелей, на непропорциональность и вообще всякое перспективное и прочее пространственное невежество. Для полноты такой характеристики Средневековья нужно добавить, что и на Западе, с той

же самой точки зрения, обстояло дело не лучше, но даже значительно хуже: “Если мы сопоставим то, что приблизительно в X веке творилось в Западной Европе, с тем, что происходило в то же время в Византии, то последнее покажется верхом художественной утонченности и технического великолепия”¹⁸. При таком понимании Византии само собою разумеется и резюме, у Бенуа ли, или у большинства других, — не все ли равно, так уж прискучило оно бесчисленными повторениями, рука об руку с еще более надоевшими выкриками историков культуры о “мраке” Средневековья, — резюме, гласящее:

“История Византийской живописи со всеми ее колебаниями и временными подъемами есть история упадка, одичания и омертвения. Образцы Византийцев все более удаляются от жизни, их техника становится все более рабски традиционной и ремесленной”¹⁹.

Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и при том чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся, ориентировка. Поисти-

не, если где можно говорить об идеологических надстройках над экономическими формами жизни, так это здесь, у историков культуры XIX века, слепо уверовавших в абсолютность мелкой буржуазности и расценивающих всемирную историю по степени близости ее явлений к явлениям второй половины XIX века. Так и в истории искусства: все то, что похоже на искусство этого времени, или движется к нему, признается положительным, остальное же все — падением, невежеством, дикостью. При такой оценке делается понятной восторженная похвала, нередко срывающаяся с уст почтенных историков: “совсем по-современному”, “лучше не могли бы сделать и тогда-то”, причем указывается какой-нибудь год, близкий ко времени самого историка. Действительно, для них, уверовавших в современность, неизбежно и полное доверие к своим современникам, подобно тому как провинциалы науки глубоко убеждены, что окончательною истиною в науке “признана” (— как будто есть какой-то вселенский собор для формулирования догматов в науке —) та или другая книжка. И тогда понятно, что античное искусство, переходящее от святых архаиков через посредство прекрасного к чувственному, и, наконец, к иллюзионистическому, таким историкам кажется развивающимся. Средневековье, решительно обрывающее с задачами иллюзионизма и ставящее своею целью не созидание подобий, а символы реальности, кажется падающим. И, наконец, искусство Нового Времени, начинающееся Возрождением и тут же, по молчаливому переми-

гиванию, по какому-то току взаимного соглашения, решившее подменить созидание символов — построением подобий, это искусство, широкой дорогой приведшее к XIX веку, кажется историкам бесспорно совершенствующимся. “Как же это может быть плохо, если непреложною внутренней логикой это привело к вам, ко мне?” — такова истинная мысль наших историков, если ее выразить без жеманства.

И они глубоко правы в сознании прямой связи, и притом — не внешне-исторической только, а внутренне-логической, трансцендентальной связи между послылками времени Возрождения и жизнепониманием самого недавнего прошлого, точно так же, как они глубочайше правы в своем ощущении полной несоединимости предпосылок средневековых и мировоззрения только что указанного. Если просуммировать все то, что говорится в формальном отношении против искусства Средневековья, то оно сводится к упреку: “Нет понимания пространства”, а этот упрек, в раскрытом виде, означает, что нет пространственного единства, нет схемы эвклидово-кантовского пространства, сводящейся, в пределах живописи, — к линейной перспективе и пропорциональности, а точнее говоря, — к одной перспективе, ибо пропорциональность — лишь ее частность.

При этом (и — что самое опасное — бессознательно) предполагается само собою разумеющимся или где-то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует, не существует, как живущих каждая своим мирком, — ибо во-

обще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центр и потому подлежащих своим законам; что посему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для заполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-эвклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клеточки разграфления жизни, — и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Не трудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу и человека зараз, хотя и коренятся, по насмешке истории, в лозунгах, которые назывались “натурализм” и “гуманизм”, а завершились формальным провозглашением прав человека и природы.

Сейчас не место устанавливать или даже разъяснять связь возрожденских сладких корней с кантовскими горькими плодами. Достаточно известно, что кантианство, по пафосу своему, есть именно углубленное гуманитарно-натуралистическое жизнепонимание Возрождения, а по обхвату и глубине самосознание того исторического зона, который называет себя “новым европейским просвещением” и не без права кичился еще недавно своим фактическим господством. Но в новейшее время мы уже на-

учаемся понимать мнимую окончательность этого просвещения и узнали, как научно-философски, так и исторически, а в особенности, художественно, что все те пугала, которыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками, что в Средневековьи течет полноводная и содержательная река истинной культуры, со **своею** наукою, со **своим** искусством, со **своею** государственностью, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно со **своим**, и притом примыкающим к истинной античности. И предпосылки, которые считаются непреложными в жизнепонимании Нового Времени, тут, как и в древности (— да, как и в древности! —), не только считаются непреложными, а отвергаются, не по малой сознательности, а по существу устремления воли. Пафос нового человека — избавиться от всякой реальности, чтобы “хочу” законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантасмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, пафос античного человека, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие; пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойствен иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (— а корни его в античности —), как творчество подобий и жизнь среди подобий. Для нового человека, — возъ-

мом откровенное его признание устами марбургской школы, — действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука **соблаговолит** разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. Утверждается же патент на действительность — только в канцелярии Г. Когена, и без его подписи и печати недействителен.

То, что у марбуржцев высказывается откровенно, — составляет дух возрожденской мысли, и вся история просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придушить системою схем. Но достойно внимания и глубочайшего внутреннего смеха, что это искажение, эту порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма, новый человек усиленно выдает за возвращение к естественности и за снятие каких-то и кем-то якобы наложенных на него пут, причем, поистине, стараясь выскребсти с человеческой души письма истории, продырявливает самую душу.

Древний и средневековый человек, напротив, прежде всего знает, что для того чтобы хотеть — надо **быть**, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он глубоко реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хо-

тениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения. Понятно отсюда, что предпосылками реалистического жизнепонимания были и всегда будут: **есть реальности, т. е. есть центры бытия, некоторые сгустки бытия, подлежащие своим законам, и потому имеющие каждый свою форму; посему ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидовского пространства; и потому формы должны постигаться по **своей** жизни, через **себя** изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение.**

VII

Итак: перспективность или неперспективность живописи целого исторического периода отнюдь не может рассматриваться как нечто равносильное умелости или неумелости, а лежит гораздо глубже в определениях коренной воли, имеющей творческий импульс в ту или другую сторону. Наш тезис — и мы еще неоднократно будем возвращаться к нему — состоит в том, что в те исторические периоды

художественного творчества, когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не “не умеют”, а не хотят ею пользоваться или, точнее сказать, хотят пользоваться иным принципом изобразительности, нежели перспектива, а хотят так потому, что гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и этот прием изобразительности. Напротив, в другие периоды забывают смысл и значение неперспективной изобразительности, решительно утрачивают чутье к ней, потому что жизнепонимание времени, сделавшись совсем иным, ведет к перспективной картине мира. И в том и в другом есть своя внутренняя последовательность, своя принудительная логичность, в существе дела очень элементарная, и если она не вступает в полную силу чрезвычайно быстро, то это происходит не от сложности этой логики, а от двусмысленного колебания духа времени между двумя взаимно исключающими самоопределениями.

Ведь есть, в конечном итоге, только два опыта мира — опыт общечеловеческий и опыт “научный”, т. е. кантовский, как есть только два отношения к жизни — *внутреннее* и *внешнее*, как есть два типа культуры — созерцательно-творческая и хищнически-механическая. Все дело сводится к выбору того или другого пути — средневековой ночи или просветительного дня культуры; а далее — все определяется, как по писаному, с полной последовательностью. Но, чередующиеся в истории, эти по-

лосы культуры — вовсе не сразу отделяются друг от друга, — по неопределенности состояния в соответственные времена самого духа, уже наскучившего одним и еще не отваживающегося на другое.

Не забегая сейчас в смысл нарушений перспективы, — чтобы с бóльшей психологической убедительностью вернуться к обсуждению этого вопроса впоследствии, — напомним тот факт средневековой живописи, что нарушения перспективы вовсе не появляются здесь по временам, то так, то этак, а подчинены определенной системе: уходящие параллели *всегда* расходятся к горизонту, и притом тем заметнее, чем больше требуется выделить предмет, ими ограниченный. Если в особенностях египетских рельефов мы видим не случайность неведения, а художественный метод, ибо эти особенности встречаются не раз или два, а тысячи, десятки тысяч раз, и следовательно, преднамеренны, то как раз по аналогичной причине нельзя не признать в своеобразии нарушения перспективности искусством средневековым — тоже именно метода. Да и психологически невозможно представить себе, чтобы, в течение многих веков, сильные и глубокие люди, строители своеобразной культуры, не сумели бы заметить такого элементарного, такого непреложного и, можно сказать, вопиющего о себе факта, как схождение параллелей к горизонту.

Но, если этого кажется мало, то вот еще доказательство: рисунки детей, в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо на-

поминают рисунки средневековые, несмотря на старания педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерею непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают все дети. И, значит, это — не есть простая случайность и не произвольная выдумка какого-то византийствующего из них, а метод изобразительности, вытекающий из характера воспринимательного синтеза мира. Так как детское мышление — это не слабое мышление, а особый тип мышления²⁰, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности, и даже преимущественно сродный гениальности, то следует признать, что и обратная перспектива в изображении мира — вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности, может быть — ненавидеть его, как прием враждебный, но, во всяком случае, о котором не приходится говорить с соболезованием или с покровительственным снисхождением.

VIII

Действительно, новое миропонимание ознаменовано в XIV веке на Западе и новым отношением к перспективе.

Как известно, первые тончайшие испарения натурализма, гуманизма и реформации поднимаются от невинной “овечки божией” Франциска Ассизского, канонизированного, ради иммунизации, по той простой причине, что вовремя не спохватились его сжечь. А первым проявлением францисканства в области искусства был джоттизм.

С творчеством Джотто привычно объединяется в мысли представление о Средневековьи, — однако, ошибочно. Джотто смотрит в иную сторону. Его “веселый и счастливый, на итальянский манер, гений”, плодовитый и легкий, был склонен к по-возрожденски неглубокому взгляду на жизнь. “Он был очень изобретателен, — говорит Вазари, — очень приятен в обхождении и большой мастер говорить острые слова, память о которых еще жива в этом городе”. Однако те из них, которые повторяются и поныне, непристойны и грубы, а многие к тому же и неблагочестивы. Под покровом церковных сюжетов в нем можно подметить светский дух, сатирический, чувственный и даже позитивистический, враждебный аскетизму. Питаясь от зрелого прошлого, его эпохе предшествовавшего, он дышит, однако, уже иным воздухом. “Хотя и рожденный в мистическом веке, он сам не был мистиком, и, хотя он был другом Данте, он не походил на него”, пишет о Джотто Ип. Тэн²¹. Там, где Данте разит священным гневом, Джотто посмеивается и порицает — не нарушение идеала, а сам идеал. Он, написавший “Обручение св. Франциска с Бедностью”, в сво-

ей поэме высмеивает самый идеал бедности. “Что до бедности, якобы желаемой и искомой, то, как хорошо можно видеть на опыте, ее соблюдают или не соблюдают, но не ради ее прославления, ибо с ней не сочетаются ни тонкость разума, ни любезность, ни добродетель. И, как мне кажется, весьма стыдно звать добродетелью то, что подавляет хорошие качества, и очень дурно предпочитать нечто животное действительным добродетелям, которые приносят добродетельное всякому умному человеку и которые таковы, что, чем больше ими наслаждаешься, тем больше их ценишь”. Трудно поверить, чтобы это откровенное предпочтение мирской славы подвигу самообуздания принадлежало другу Данте. Но — это так; и, кроме Данте, он имел еще друзей эпикурейцев, отрицателей Бога. Джотто создал себе идеал всемирной и гуманитарной культуры, и он представляет себе жизнь в духе либерпансеров Ренессанса, как земное счастье и прогресс человека, с подчинением основной цели полному и совершенному развитию всех естественных сил — всего остального; изобретателям полезного и прекрасного принадлежит здесь первое место. И сам он стремится быть таким же, первообраз типичнейшего гения эпохи — Леонардо. “Он был очень любознателен, говорит Вазари о Джотто, — ходил вечно погруженный в размышления о новых вещах и старался приблизиться к природе, почему он заслуживает быть названным учеником природы, а не кого-либо другого. Он рисовал разнообразные пейзажи, полные скал и деревьев, что представляло но-

визну в его время". Еще полный благородных соков Средневековья и сам не натуралист, он уже испытал самый первый, предутренный ветерок натурализма и сделался его провозвестником.

Отец современного пейзажа, Джотто выступает с приемом писаной, "обманывающей зрение", архитектуры и на глаз, с удивительной для своего времени удачею, решает смелые перспективные задачи. В знании Джотто правил перспективы истории искусства сомневаются: если это правильно, то вот, следовательно, доказательство, что когда глаз стал руководиться внутренним исканием перспективы, то он тут же почти нашел ее, хотя и не в отчеканенной форме. Джотто не только не делает грубых нарушений перспективы, но, напротив, как бы играет с нею, ставя себе сложные перспективные проблемы и разрешая их проницательно и полно; в частности, уходящие параллели сходятся к горизонту в одну точку. Мало того, во фресках верхней церкви святого Франциска в Ассизи, Джотто начинает с того, что стенопись имеет у него "значение чего-то самостоятельного и как бы даже соперничающего с архитектурой". Фреска — "не стенной узор с сюжетом", а "вид через стену на некие действия"²². Достоинно внимания, что позже Джотто редко прибегал к этому слишком смелому для того времени приему, и редко прибегают к нему все ближайшие его последователи, тогда как в XV веке подобная архитектура становится общим правилом, а в XVI, XVII веках приводит к фокусному обогащению архитектурной

живописи совершенно плоские и простые помещения, лишенные какого бы то ни было реального архитектурного убранства²³. Следовательно, если впоследствии отец современной живописи не прибегает к подобному же приему, то не потому, чтобы он не знал его, а потому, что окрепший художественный гений, т. е. осознавший себя в сфере чистого искусства, отчуждился от обманной перспективы, по крайней мере, от ее навязчивости, как, по-видимому, смягчился у него впоследствии и его рационалистический гуманизм.

IX

Но тогда, от чего же отправлялся Джотто? Или, иными словами, откуда же появилось у него умение пользоваться перспективою? — Исторические аналогии и внутренний смысл перспективы в живописи подсказывают уже известный нам ответ. Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и наряду с музыкой сфер звучит музыка земли (разумею “землю” в смысле самоутверждения человеческого “я”), тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобию и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр.

Естественно думать, что привычку и вкус к перспективным обманам зрения Джотто развил в себе на *театральной декорации*: прецедент подобного

рода мы уже видели в сообщении Витрувия о постановке эсхиловских трагедий и об участии в ней Анаксагора. Тем переходом от теургии к светскому зрению, каковым были в древней Греции последовательно уводящие от мистической и, определеннее, мистерияльной реальности трагедии — Эсхила, затем Софокла и, наконец, Еврипида, в развитии театра Нового Времени явились мистерии, давшие в итоге выветривания новую драму. Историкам искусства представляется вероятным, что пейзаж Джотто в самом деле возник из декораций того, что тогда называлось “мистериями”, и потому не мог, скажем от себя, не подчиниться началу иллюзионистической декоративности, т. е. перспективе. Чтобы не казаться голословными, подтвердим свои соображения мнением чуждого по образу мысли историка искусства: “Какова была зависимость пейзажа Джотто от декораций мистерий? — спрашивает себя А. Бенуа, чтобы дать ответ: — Местами эта зависимость сказывается в столь сильной степени (в виде крошечных “бутафорских” домиков и павильонов, в виде кулисообразных, плоских, точно из картона вырезанных скал), что сомневаться в воздействии постановок духовных спектаклей на его живопись просто невозможно: мы, вероятно, видим в некоторых фресках прямо зафиксированные сцены этих зрелищ. Однако нужно сказать, что как раз в картинах, принадлежащих, несомненно, Джотто, зависимость эта сказывается меньше и каждый раз — в сильно переработанной, согласно условиям мо-

нументальной живописи, форме”²⁴.

Другими словами, Джотто, созревая как чистый художник, постепенно отходит от декораций, которые к тому же, как дело артели, едва ли были совсем единоличными. Новшество Джотто было, следовательно, — не в перспективности, как таковой, а в живописном использовании этого приема, заимствованного из прикладной и простонародной отрасли искусства, подобно тому как Петраркою и Данте был перенесен в поэзию простонародный язык. В итоге возникает вывод, что знание или, по крайней мере, умение пользоваться приемами перспективы, в качестве “тайной науки о перспективе”²⁵, по выражению А. Дюрера, уже существовало, а, может быть, и всегда существовало среди мастеров, расписывавших декорации к мистериям, хотя строгая живопись этих приемов и чуждалась. А могла ли она их не знать? — Трудно себе представить обратное, коль скоро были известны эвклидовские “Элементы Геометрии”. Уже Дюрер, в своем “Наставлении в способах измерения”²⁶, вышедшем в 1525 году и содержащем учение о перспективе, начинает первую книгу трактата словами, ясно показывающими малую новизну теории перспективы в сравнении с элементарной геометрией, — малую новизну, по сознанию людей того времени: “Глубокомысленнейший Эвклид изложил основания геометрии, — пишет Дюрер, — и тому кто хорошо уже знаком с ними, написанное здесь будет излишним”²⁷.

Итак: элементарная перспектива была давно из-

вестна, — была известна, хотя и не имела доступа в высокое искусство далее прихожей.

Но, по мере того как секуляризуется религиозное мировоззрение Средневековья, чистое религиозное действо перерождается в политеатральные мистерии, а икона — в так называемую религиозную живопись, в которой религиозный сюжет все более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа. Из Флоренции распространяется волна омирщения; во Флоренции же джоттистами были найдены, а затем распространены, как художественные прописи, начала натуралистической живописи.

Сам Джотто, а от него Джовани да Милано, и особенно Альтикиери и Авансо, делают смелые перспективные построения. Естественно, что эти художественные опыты, равно и традиции, отчасти почерпнутые из трудов Витрувия и Эвклида, ложатся в основу теоретической системы, в которой учению о перспективе предлежало быть изложено полно и обоснованно. Те научные основания, которые после столетия разработки дали “искусство Леонардо и Микель Анджело”, были найдены и выработаны во Флоренции. До нас не дошли сочинения двух теоретиков того времени: Паоло дель Аббако (1366 г.) и более позднего — Биаджо де Парма. Но возможно, что главным образом они-то и подготовили почву, на которой с начала XV века работали главные теоретики учения о перспективе²⁸, Филиппо Брунеллески (1377-1449) и Паоло Учелло (1397-1475), затем Леон

Альберти, Пиеро деи Франчески (около 1420-1492) и, наконец, ряд скульпторов, из которых в особенности следует отметить Донателло (1386-1466). Сила влияний этих исследователей обуславливалась тем, что они не только теоретически разрабатывали правила перспективы, но и осуществляли свои достижения в иллюзионистической живописи. Таковы стенописи в виде памятников, изображенных с огромным знанием перспективы на стенах Флорентийского дуомо, написанные в 1436 году Учелло и в 1435 году Кастаньи; такова же декорация-фреска Андреа дель Кастаньо (1390-1457) в Сант-Аполлоньо во Флоренции. “Весь строгий убор ее: шашки на полу, кессоны в потолке, розетки и панели по стенам — изображены с навязчивою отчетливостью для того, чтобы достичь полного впечатления глубины (мы бы сказали “стереоскопичности”). И это впечатление достигнуто настолько, что вся сцена в ее застылости имеет вид какой-то группы из паноптикума, — разумеется, из “гениального паноптикума”²⁹, — по недоразумению едко замечает сторонник перспективности и Ренессанса. Пиеро тоже оставляет руководство по перспективе, под заглавием “De perspectiva pingendi”. Леон Баттиста Альберти (1404-1472), в своем трехтомном сочинении “О живописи”, написанном до 1446 года и напечатанном в Нюрнберге в 1511 году, развивает основы новой науки и иллюстрирует их применением в архитектурной живописи. Мазаччио (1401-1429) и его ученики Беноццо Гоццоли (1420-1498) и Фра Филиппо Липпи (1406-

1469) стремятся воспользоваться в живописи тою же наукою перспективы, пока, наконец, не берется за те же проблемы теоретически и практически Леонардо да Винчи (1452-1519) и не завершают развитие перспективы Рафаэль Санти (1483-1520) и Микель Анджело Буонаротти (1475-1564).

X

Не будем далее отмечать этапы теоретического и живописного развития перспективы в бывший непосредственно перед нашим эон истории, тем более что изучение ее перешло преимущественно в руки математиков и уже стало далеким от непосредственных интересов искусства: немногое, слегка намеченное здесь; имело задачею не сообщение общеизвестных исторических сведений как таковых, а нечто совсем иное, — именно напомнить о сложности и длительности этого развития, завершеного только в XVIII веке, Ламбертом, и далее, в качестве одного из отделов начертательной геометрии, трудами Лориа, Аскиери, Энриквеса в Италии, Шаля и Понселэ во Франции, Штаудта, Фидлера, Винера, Купфера, Бурместера в Германии, Вильсона в Америке и других, влившейся в общее русло чрезвычайно важной и обширной математической дисциплины — **проективной геометрии**³⁰.

Отсюда вытекает, что как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права разуметь в ней некий простой, естественный,

непосредственно свойственный человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо *после* того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой *психофизиологии*, а о насильственном перевоспитании этой *психофизиологии* в смысле отвлеченных требований нового миропонимания, существенно антихудожественного, существенно исключающего из себя искусство, в особенности же изобразительное.

Но душа Возрождения, душа вообще Нового Времени, — нецельная, расколота душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях. Обстоятельство, достойное внимания и смеха: даже сами художники, теоретики перспективы, как только они не рассказывали предписываемых ими же правил перспективы и отдавались, хотя уже зная ее секреты, непосредственному художественному чутью при изображении мира, — они делали грубые “промахи” и “ошибки” против ее требований — все, все! Но изучение соответственных картин обнаружива-

ет, что сила их — именно в этих “ошибках”, в этих “промахах”. Вот уже когда действительно,

Und predigen öffentlich Wasser*

Сейчас нет времени входить в подробный анализ художественных произведений, и придется удовлетвориться лишь немногими типическими примерами их, доказывая высказанную мысль, и притом брать их поверхностно, без разъяснений, что именно значит эстетически их несоответствие перспективной схеме. Но, ради полной отчетливости, напомним, и притом чужими словами, что есть задача перспективистов — пресловутое “перспективное единство”.

В расцвет перспективо-верия и перспективо-почитания, в семидесятых годах XIX века, был составлен Гвидо Шрейбером учебник перспективы, во втором издании просмотренный архитектором и преподавателем перспективы в Лейпцигской Академии Художеств И.Ф.Фивегером и снабженный предисловием профессора и директора той же академии — Лудвига Нипера³¹. Кажется, солидно и высокоавторитетно! Так вот, в этом учебнике, в главе о “перспективном единстве” стоит нижеследующее:

“Всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить в основу определенное место рисовальщика или зрителя. Рисунок должен таким образом иметь одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой

*Из Гейне: “И всенародно проповедовать воду” (нем.).

одной точке зрения должно быть, между прочим, направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображений. На этом *одном* горизонте должны, равным образом, лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий; правильное *соотношение величин* — должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что надлежало бы разуметь под *перспективным единством*. Если рисуется картина с натуры, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям, и все будет дано до известной степени само собою”³².

Итак, значит:

Нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба есть нарушение перспективного единства изображения.

Теперь:

Если кто перспективист, то это, конечно, Леонардо. Его “Тайная вечеря”, художественный фермент позднейших богословских “Жизней Иисуса”, имеет задачей снять пространственное разграничение того мира, евангельского, и этого, житейского, показать Христа как имеющего только *ценность* особую, но не особую *реальность*. То, что на фреске, — постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этою уходящею перспективою, приводящею

к правому глазу главного лица.. Мы видим не реальность, а видим зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы только так, то ведь окончательно не получилось бы никакой вечери. И Леонардо ознаменовывает особливую ценность совершающегося — нарушением единственности масштаба. Простой промер легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение нисколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величию события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и заполненность. Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективно-нарушению³³, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую.

Известно, какое величественное впечатление

производит архитектура на рафаэлевской “Афинской школе”³⁴. Если на память охарактеризовать впечатление от этих сводов, то их хочется сравнить, например, с московским храмом Христа Спасителя: своды, кажется, равняются по высоте церковным. Но промер показывает высоту столбов лишь немногим больше удвоенного роста фигур, так что целое здание, по видимому столь пышное, было бы весьма ничтожным, — незначительным, если бы его построить на самом деле. Прием художника — в данном случае тоже весьма несложен. “Он принял две точки зрения, расположенные на двух горизонтах. Из верхней точки зрения нарисован пол и вся группа лиц, из нижней — своды и вообще вся верхняя часть картины. Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящихся в глубине картины, опустились бы ниже и были бы закрыты людьми, стоящими впереди, что повредило бы картине. — Точка схода линий потолка находится в правой руке центральной фигуры (Аристотеля), который в левой руке держит книгу, а правой указывает как бы на землю. Если провести к этой точке линию от головы Александра, первой фигуры, находящейся по правую сторону Платона (с поднятой рукой), то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы. То же самое относится и к группам, находящимся по правую сторону зрителя. Чтобы скрыть эту перспективную погрешность, Рафаэль и поставил в глубине картины действующих лиц и тем

замаскировал линии пола, идущие к горизонту”³⁵.

Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы “Видение Иезекииля”. Тут — несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дольного мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. (В этой картине, как и во многих других у Рафаэля — равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойно-му сосуществованию двух миров, двух пространств. Это — не потрясает, но умиляет, — подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы — не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и не вторгшаяся *сюда*, иная *реальность*. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстине — завесами раздвинутыми.)

В качестве прямой противоположности “Видению Иезекииля” можно указать, например, находящуюся в Венецианской Академии картину Тинторетто — “Апостол Марк освобождает раба от мученической смерти”. Явление св. Марка представлено в том же пространстве, что и все действующие лица, и небесное видение кажется телесной массой, имеющей вот-вот упасть на головы свидетелей чуда. Тут не уклониться от воспоминания о натуралистических приемах работы Тинторетто, подвешивавшего восковые фигурки к потолку, чтобы натуралисти-

чески точно передать их ракурсы. И — небесное видение оказалось, действительно, не более как восковой отливкой на подвесе, наподобие елочных херувимов. Такова художественная неудача при слиянии пространств разнородных.

Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и неперспективным, встречаются тоже, — и весьма нередко, особенно при изображении видений и чудесных явлений; таковы некоторые произведения Рембрандта, хотя о перспективности и частей их можно говорить лишь со многими оговорками. Этот прием составляет характерную особенность Доменико Теотокопуло, по прозванию **El Greco**. “Сон Филиппа II”, “Погребение графа Оргазе”, “Сошествие Св. Духа”, “Вид Толедо” и другие его произведения явно распадаются, — каждое на несколько, не менее двух, пространств, причем пространство духовной реальности определено не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придает картинам Эль-Греко особую убедительность.

Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективно-нарушений. Возьмем для примера “Фламандский пейзаж” Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые — обратно перспективны, и пространства их выбрасывают из себя апперцепирующее зрение. В результате получается два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих

прозаический сюжет.

Таково же равновесие двух начал пространственности в “Обращении апостола Павла” у Микель Анджело. Но совсем иная пространственность в “Страшном суде” этого последнего. Фреска представляет некоторый склон: чем выше на картине некоторая точка, тем далее от зрителя точка, ею изображаемая. Следовательно, по мере поднятия взора, глаз должен был бы встречать фигуры все меньшие, в силу перспективного сокращения. Это, между прочим, видно из того, что нижние фигуры загораживают собою верхние. Но, что касается до размеров их, то величина фигур *возрастает* по мере их повышения на фреске, т. е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше. Это — **обратная перспектива**. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенною, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Эвклиду. Живший в Барокко, Микель Анджело был, однако, не то в прошлом, не то в будущем Средневековья, — современник и совсем не современник Леонардо.

ХІ

Когда на отступления от правил перспективы наталкиваются впервые, то в отсутствии перспективного единства усматривают случайный промах художника, некоторую **болезнь** его труда. Но самое небольшое внимание быстро открывает такую погрешность почти в **каждом** произведении, и непerspективность начинает оцениваться теперь уже не как патология, но как физиология изобразительного искусства.

Тут неизбежен вопрос: да может ли оно обойтись **без** преобразования перспективы? Ведь задача его — дать некоторую пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, не механический, но внутренними силами сдерживаемый в пределах рамы. А между тем вырезок из природного пространства, фотография, — как кусок пространства, — самым существом дела не может не выводить за свои границы, за пределы своей рамки, потому что есть **часть**, механически отделенная от большего. Следовательно, художнику первым требованием стоит переорганизовать выделяемый им в качестве материала вырезок пространства в самозамкнутое целое, т. е. отменить перспективные соотношения, основная функция каковых есть кантовское единство целокупного опыта, выражающееся в необходимости от каждого опыта переходить к другим и в невозможности встретиться с областью самодовлеющею. Есть ли в опыте перспектива на самом деле — это другой

вопрос, и не здесь его решать. Но есть ли она, или ее нет, а назначение ее — определенное, и это назначение существенно противоречит делу живописи, раз только эта последняя не продала себя иным деятельностям, нуждающимся в “искусстве подобий”, в иллюзиях мнимого продолжения чувственного опыта, когда его нет вправду.

Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в “Пире у Симона” Паоло Веронезе, по меньшей мере два горизонта в его же “Лепантской победе”, несколько точек зрения, расположенных вдоль одного горизонта, на картине Горацио Верне “Взятие Смалы Абд-Эль-Кадера”, многочисленные перспективные неувязки в пейзаже Шванefeldта, а также Рубенса и т. д. и т. д., и во многих других картинах, и поймем, почему в умных руководствах перспективы даже даются советы, как нарушать перспективное единство, чтобы это не слишком было заметно (— очевидно, ревнителям такового? —), и в каких случаях прибегнуть к такому “беззаконию” необходимо ³⁶. В частности, рекомендуется располагать точки схода перпендикуляров к картинной плоскости — по некоторой кривой, например, по обертке нормалей к некоторому эллипсу ³⁷. И художники, даже весьма далекие от задач, ставимых себе искусством подлинно-сущего, издавна применяли подобные отступления от перспективного единства.

Такова, например, в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе (1528-1588) “Брак в Кане”:

по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов³⁸. Фр. Боссюэ пытался дать набросок архитектуры этой картины “исправленным”, т. е. строго перспективным изображением, и нашел, что он сохраняет “в существенном тот же порядок и ту же красоту”³⁹. Хорошо представление о первоклассных произведениях искусства, которые так легко можно “исправлять”! И не правильнее было бы свои эстетические воззрения проверить и исправить по существующим историческим предметам искусства? Если же, в самом деле, строгое подчинение перспективе не-перспективной картины само по себе не нарушает ее красоты, то не значит ли это, что как перспектива, так и отсутствие ее, эстетически по меньшей мере вовсе не так важно, как то думают сторонники перспективы?

Припоминается, как Альбрехт Дюрер кинулся в конце 1506 года из Флоренции в Болонью — разведать там “тайное искусство перспективы”. Но секреты перспективы ревниво охранялись, и, посетовав на несообщительность болонцев, Дюрер вынужден был уехать, узнав весьма немного, — чтобы затем у себя дома заняться самостоятельно открытием тех же приемов и написать о них трактат (— каковой, впрочем, не помешал самому ему впасть в перспективные “погрешности” —).

Не входя в обсуждение его творчества вообще, припомним его совершеннейшее произведение, о котором Ф. Куглер⁴⁰, в своем отзыве (признавае-

мом специалистом по Дюреру за “наиболее полную и удачную характеристику”⁴¹ этого произведения), говорит, что художнику, окончившему такое произведение, можно было расстаться с миром, ибо цель его в искусстве была достигнута: произведение это бесспорно ставит его на одну линию с величайшими мастерами, которыми справедливо гордится история искусства”. Здесь, конечно, имеется в виду диптих, известный под названием “Четырех апостолов”, написанный в 1526 году, т. е. уже после выхода в свет “Наставления к промерам” и за два года до кончины (Дюрер умер в 1528 г.). Так вот: в этом диптихе головы двух позади стоящих фигур больше, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, “очевидно, мы имеем тут дело с так называемой “обратной перспективой”, согласно которой задние предметы изображаются больше передних”⁴².

Разумеется, эта обратная перспективность “Апостолов” — не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории, даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма. В самом деле, что может быть определеннее его наставлений в светотени, начинающихся: “Если ты хочешь писать картины настолько рельефно, чтобы само зрение могло быть обмануто...”⁴³. Такова его иллюзионистическая теория; но не иллюзионистично его творчество.

Противоречие же (— характерное противоречие людей переходного времени! —) между теорией и творчеством в Дюрере предугазывалось общею склонностью его к средневековому стилю и средневековым укладом основ его духа, при новом строе мысли.

ХІІ

Как бы то ни было, а даже теоретики перспективы не соблюдали и не считали нужным соблюдать “перспективное единство изображения”. Как же, после этого, можно говорить об естественности перспективного образа мира? Что́ это за естественность, которую нужно подслушивать, чтобы затем, при величайших усилиях и при постоянно напряженной сознательности, не делать ошибок против разузнанных правил? Не напоминают ли эти правила скорее условного, предпринятого во имя теоретических замыслов, заговора против естественного мировосприятия фиктивной картины мира, которую, по гуманистическому мировоззрению, требуется видеть, но которой, несмотря на всю дрессировку, человеческий глаз **вовсе не видит**, а художник проговаривается о своем невидении, лишь только от геометрических построений переходит к тому, что действительно воспринимает.

До какой степени перспективный рисунок не есть нечто непосредственно разумеемое, а, напротив, — продукт многих сложных искусственных условий,

видно с особенною убедительностью из приборов того же А. Дюрера, прекрасно изображенных им на ксилографиях в его "Наставлении к промерам". Но, насколько хороши самые гравюры, с их замкнутым, сжатым в себя пространством, настолько же антихудожествен смысл наставлений, ими даваемых.

Назначение приборов — дать возможность воспроизвести всякий предмет самому неискусному рисовальщику, чисто механически, т. е. без акта зрительного синтеза, а в одном случае — и вовсе без глаза. Чистосердечный Дюрер без обиняков разъясняет своими приборами, что перспектива есть дело чего угодно, — но не зрения.

Один из этих приборов таков: на на конце стола, имеющего вид удлиненного прямоугольника, укрепляется, перпендикулярно к его плоскости, прямоугольная рама со стеклом. На противоположной, узкой, стороне стола, параллельно раме, укрепляется на столе деревянный брусок, середина которого выдолблена и содержит длинный винт. Помощью этого винта передвигается перпендикулярный к плоскости стола брусок, а в этом последнем ходит, способный при помощи зубцов закрепляться на разных высотах, деревянный стержень, имеющий на верхнем конце дощечку с небольшим отверстием. Понятное дело, таким приспособлением дается, до известной степени, модель перспективной проекции из отверстия в дощечке на плоскость стеклянного листа, и, смотря на предмет через означенную дырочку, можно прорисовать его проекцию на стекле.

В другом приборе точка зрения устанавливается неподвижно, тоже помощью особой стойки, а плоскость проекции осуществляется сеткою пересекающихся под прямыми углами нитей, причем рисунок наносится на разграфленную клетками же бумагу, лежащую между стойкою и вертикальною сеткою, тут же на столе. Измеряя по клеткам координаты точек проекции, можно соответственные точки отыскать и на разграфленной бумаге.

Третий прибор Дюрера уже совсем не имеет отношения к зрению: центр проекции осуществляется тут не глазом, хотя бы и искусственно приведенным к неподвижности, а некоторой точкою стены, в каковой точке укреплено колечко с привязанною к нему длинною нитью. Эта последняя почти достает до рамы со стеклом, вертикально стоящей на столе. Нить натягивается, и к ней прикладывается визирная трубка, направляющая “луч зрения” в точке предмета, проектируемой из места закрепления нити. Тогда нетрудно отметить пером или кистью на стекле соответственную проектируемой точку проекции. Последовательно визируя различные точки предмета, рисовальщик спроектирует его на стекло, но не “с точки зрения”, а с “точки стены”; зрение же несет при этом должность вспомогательную.

Наконец, при четвертом рисовальном приборе в зрении вовсе нет надобности, ибо достаточно и осязания. Устроен же он так: в стену комнаты, в которой делается съемка какого-либо предмета, вбивается большая игла с широким ушком. Через ушко

продевается длинная, крепкая нить и там же, у стены, подвешивается на нити грузик. Против стены помещается стол с вертикально стоящею на нем прямоугольною рамой. К одной из боковых сторон этой рамы приделывается дверца, которая может открываться и закрываться; в рамочном отверстии натягивается нитяное перекрестие. Изображаемый предмет помещается на столе, перед рамою. Вышеупомянутая нить пропускается сквозь раму, а к концу ее привязывается гвоздь. Таков прибор. Применяется же этот аппарат следующим образом. Помощнику дается в руку гвоздь, натягивающий длинную нить, с поручением прикасаться его головкою последовательно ко всем важнейшим точкам изображаемого предмета. Тогда “художник” передвигает перекрещивающиеся нити рамы до совпадения их с длинною нитью и отмечает воском точку их пересечения. После этого помощник ослабляет длинную нить, а “художник”, притворив дверцу рамы, обозначает на дверце место, где пересекаются нити. Поступая так многократно, можно на означенной дверце наметить основные точки требуемой проекции.

Есть ли нужда, после этих приборов, в еще бóльшем доказательстве, что перспективный образ мира — ничуть не естественный способ созерцания? Потребовалось **более пятисот лет** социального воспитания, чтобы приучить глаз и руку к перспективе; но ни глаз, ни рука ребенка, а также и взрослого, без нарочитого обучения не подчиняются этой тренировке и не считаются с правилами перспективно-

го единства. Люди же и со специальным обучением впадают в грубые ошибки, лишь только остаются без вспомогательного геометрического чертежа и доверяются своему зрению, совести своих глаз. И, наконец, целые группы художников сознательно выражают свой протест против покорности перспективе.

После этого неудачного опыта полутысячелетней истории остается только признать, что перспективная картина мира не есть факт восприятия, а — лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений.

А если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной, коль скоро задачей их признается верность восприятию.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

ХІІІ

В только что изложенном сопоставлен ряд исторических разъяснений. Пора подвести итоги и высказаться уже более по существу, хотя разработку соответственных вопросов, в связи с анализом пространства в изображениях, автор и отлагает до другой книги.

Итак, историки живописи, как и теоретики изобразительных искусств, стремятся, или, по крайней мере, еще недавно стремились уверить прислушивающихся к ним, будто перспективное изображение мира есть **единственное** правильное, как **одно только** соответствующее подлинному восприятию, ибо естественное восприятие якобы перспективно. Сообразно с такою посылкою, отступление от перспективного единства расценивается, затем, как измена правде восприятия, т. е. искажение самой реальности, по причине ли графической безграмотности художника, или ради подчинения рисунка сознательным задачам — орнаментальным, декоративным или, в лучшем случае, композиционным. Так или иначе, а отступление от норм перспективного единства оказывается, по означенной оценке, ирреализмом.

Однако и слово и понятие **реальность** — слишком увесисты, чтобы приверженцам того или иного миропонимания было безразлично, останется ли оно за ними или отойдет противнику. Немало надлежит подумать, прежде чем сделать такую уступку, если бы она оказалась неизбежной. И то же — относительно слова *естественный*. Кому же не лестно **свое** счесть реальным и естественным, т. е. вытекающим **без** нарочитого вмешательства — из самой реальности. Сторонники ренессансового жизнепонимания захватили себе и захватили эти заветные слова, похитив их у платонизма и его средневековых наследников. Но это нам не основание оставить ценно-

сти языка в устах, ими злоупотребляющих: реальность и естественность надо показывать на деле, а не заявлять на них голые притязания. Наша задача — вернуть эти слова внукам законных их владельцев.

Как выяснено ранее, чтобы рисовать и писать “естественно”, т. е. перспективно, необходимо тому учиться, как целым народам и культурам, так и вновь всякий раз — отдельным людям. Ребенок не рисует перспективно и впервые берущийся за карандаш взрослый, пока не вышколен на определенных шаблонах. Но и учившийся, даже много учившийся, легко впадает в погрешности, а точнее сказать искренностью непосредственности кое-где преодолевает чопорные приличия перспективного единства. В частности, мало кто пойдет на изображение шара эллиптическим очерком или уходящей, параллельно плоскости картины, колоннады — последовательно расширяющимися столбами, хотя именно этого требует перспективная проекция⁴⁴. Разве редко услышишь обвинения и больших художников в перспективных ошибках. Такие погрешности возможны всегда, особенно в сложных рисунках по композиции, и действительно избегаются тогда лишь, когда рисование подменено черчением, с проведенными вспомогательными линиями. Тогда рисовальщик изображает не то, что видит вне себя или в себе — воображаемые, но, однако, наглядные, а не отвлеченно мыслимые, образы, — а то, чего требует *расчет* геометрических конструкций, по мнению такого

рисовальщика, опирающемуся на слишком ограниченное значение геометрии, — естественный, а потому и единственный, допустимый расчет. Можно ли назвать естественными те приемы изобразительности, владеть которыми без геометрически-чертежных костылей не выучиваются даже те, кто многие годы сурово тренировал на них свой глаз и свое понимание мира. И не указывают ли так ошибки перспективы порою не слабость художника, а, напротив — его силу, силу его подлинного восприятия, разрывающего путы социального внушения. Обучение перспективе есть именно дрессировка. Даже тогда, когда начинающий рисовать добровольно тщится подчинить свой рисунок ее правилам, это далеко не всегда значит, что он понял смысл, т. е. художественно-изобразительный смысл перспективных требований: обратившись ко временам своего детства, не припомнят ли многие, как перспективность рисунка признавалась ими как за непонятную, хотя и почему-то общепринудительную условность, за *usus tyranus**, которому подчиняются вовсе не в силу его правды, а потому что

все так же поступают.

Непонятная, зачастую нелепая условность — вот что такое перспектива в понимании ребенка. “Вам кажется пустяком рассмотреть картину и уловить ее перспективу”, — говорит Эрнст Мах⁴⁵. — И, однако

* Из Горация: “Обычай тиран” (*лат.*).

же, прошли тысячелетия, прежде чем человечество научилось этому пустяку, да и многие из нас дошли до этого лишь под влиянием воспитания. — Я хорошо помню, — продолжает Мах, — что в возрасте около трех лет рисунки, в которых соблюдается перспектива, казались мне искаженными изображениями предметов. Я не мог понять, почему живописец изобразил стол на одной стороне таким широким, а на другой — таким узким. Действительный стол казался мне на далеком конце столь же широким, как и на ближайшем, так как мой глаз производил свои вычисления без моего содействия. Что на изображение стола на плоскости нельзя смотреть как на покрытую красками плоскость, что оно означает стол и должно быть представлено продолжающимся вглубь — это был пустяк, которого я не понимал. Я утешаю себя тем, что и целые народы его не понимали.”

Таково свидетельство позитивиста из позитивистов, кажется уж никак не могущего быть заподозренным в пристрастии к “мистике”.

Таким образом, все дело — в том, что изображение предмета отнюдь не есть в качестве изображения тоже предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но указывает на подлинник как его символ. Натурализм в смысле внешней правдивости, как подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как привидение мира, не только не нужен, по слову Гете о собачке возлюбленной и изображении собачки, но и просто не-

возможен. Перспективная правдивость, если она есть, если вообще она есть правдивость, такова не по внешнему сходству, но по отступлению от него, — т. е. по внутреннему смыслу, — поскольку она **символична**. Да и о каком “сходстве”, например, стола и его перспективного изображения может быть речь, коль скоро заведомо параллельные очертания изображаются линиями сходящимися, прямые углы — острыми и тупыми, отрезки и углы, равные между собою, — величинами не равными, а не равные величины — равными. Изображение есть символ, всегда, всякое изображение, и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни — символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности. Различные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а — в плоскости символической. Одни более, другие менее грубы; одни более, другие менее совершенны; одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех — символична.

И *перспективность* изображений отнюдь не есть свойство вещей, как мыслится в вульгарном натурализме, а лишь прием символической выразительности, один из возможных символических стилей, художественная ценность коего подлежит особому обсуждению, но именно как таковая, вне страшных

слов о своей правдивости и притязаний на запатентованный “реализм”. Следовательно, обсуждая вопрос о перспективе, прямой или обратной, одно- или много- центреной, обязательно с самого начала отправляться от **символических** заданий живописи и прочих изобразительных искусств, с тем чтобы уяснить себе, каково место в ряду других символических приемов занимает перспективность, что именно она означает и к каким духовным достижениям приводит. Задачей перспективы, наряду с другими средствами искусства, может быть только известное **духовное возбуждение**, толчок, пробуждающий внимание к самой реальности. Иначе говоря, и перспектива, если она стоит чего-нибудь, должна быть языком, свидетельницей реальности.

В каком же отношении символические задания живописи — к **геометрическим** предпосылкам ее возможности? Живопись и прочие изобразительные искусства необходимо подчиняются геометрии, поскольку имеют дело с протяженными образами и протяженными символами. Значит, и тут вопрос — не о загодя приемлемой прямой перспективе, путем легкого умозаключения:

Если геометрия верна, то перспектива неоспорима.

Геометрия верна.

Следовательно, перспектива неоспорима, —

в котором обе посылки возбуждают миллион раздумий, а в каких-то разграничениях применимости и каких-то разъяснениях действия ее необходимо точно установить геометрические предпосылки живописи, если хотим, чтобы законность, внутренний смысл и границы применения того или другого приема и средства изобразительности могли получить почву к установке.

Отлагая рассмотрение более глубокое до специальной книги, пока заметим лишь следующее о геометрических предпосылках живописи: в распоряжении живописца имеется некоторый **вырезок плоскости** — холст, доска, стена, бумага и т. д. — и **краски**, т. е. возможность придавать различным точкам означенной поверхности различную цветность. Эта последняя, в порядке **значимости**, может не иметь чувственного смысла и должна пониматься абстрактно; так, например, в гравюре чернота типографских чернил не понимается как черный цвет, но есть лишь **знак энергии резчика**, или, напротив, отсутствия таковой. Но психофизиологически, т. е. в **основе** восприятия эстетического, это есть цвет. Ради простоты рассуждения мы можем представить себе, что есть только одна краска, черная, или карандаш. Задача же живописца — изобразить на указанной плоскости указанными красками воспринимаемую им, или воображаемую как воспринимаемую, реальность.

Что же, геометрически говоря, значит **изобразить некоторую реальность?**

Это значит привести точки воспринимаемого пространства в соответствие с точками некоторого другого пространства, в данном случае — плоскости. Но действительность по меньшей мере трехмерна, — даже если забыть о четвертом измерении, времени, без которого нет художества, — плоскость только двумерна. Возможно ли такое соответствие? Возможно ли четырехмерный или, скажем для простоты, трехмерный образ отобразить на двумерном протяжении, хватит ли в последнем точек, соответственных точкам первого, или, математически говоря: мощность образа трехмерного и таковая же двумерного могут ли быть сравнимы? — Ответ, естественно напрашивающийся на ум — “Конечно, нет”, — “Конечно, нет, ибо в трехмерном образе — бесконечное множество двумерных разрезов, и, следовательно, мощность его бесконечно больше мощности каждого отдельного разреза”. Но внимательное исследование поставленного вопроса в теории точечных множеств показывает, что он не так-то прост, как это представляется с первого взгляда, и более того, что данный выше ответ, по-видимому естественный, не может быть признан правильным. Определеннее: мощность всякого трех- и даже многомерного образа точно такая же, как и мощность любого двух- и даже одномерного образа. Изобразить четырех- или трехмерную действительность на плоскости можно, и можно даже не только на плоскости, но и на любом отрезке прямой или кривой линии. При этом такое отображение возможно уста-

новить бесчисленным множеством, как арифметическим или аналитическим, так и геометрических соответствий. Типом первого может служить прием Георга Кантора, а вторых — кривая Пэано или кривая Гильберта⁴⁶.

Чтобы пояснить суть этих исследований с их неожиданными результатами возможно проще, ограничимся случаем изображения квадрата со стороною в одну единицу длины на прямолинейном отрезке, равном стороне вышеозначенного квадрата, — т. е. случаем изображения всего квадрата на его собственной стороне; все другие случаи довольно легко могут быть рассмотрены по образцу этого. Так вот, Георг Кантор указал аналитический прием, при помощи которого устанавливается соответствие между **каждой** точкой квадрата и **каждой** точкой его стороны: это значит, что если нам определено, двумя координатами x и y , местоположение в любой точке квадрата, то некоторым единообразным приемом мы отыщем координату z , определяющую некоторую точку стороны квадрата, изображение вышеозначенной точки самого квадрата; и наоборот, если указана произвольная точка на отрезке — изображении квадрата, то отыщется и изображаемая этою точкою точка самого квадрата. Таким образом, ни одна точка квадрата не остается неотображенной, и ни одна точка изображения не будет пустой, ничему не соответствующей: **квадрат будет отображен на своей стороне**. Подобно может быть изображен на стороне квадрата или на самом квадрате — куб,

гиперкуб, и вообще квадратовидное геометрическое образование (полиэдрон, многоячейник) любого и даже бесконечно большого числа измерений. А говоря общее: любое непрерывное образование любого числа измерений и с любым ограничением может быть отображено на другом любом образовании, тоже с любым числом измерений и тоже с любым ограничением; все что угодно в геометрии может быть отображено на всем что угодно.

С другой стороны, различные геометрические кривые могут быть построены таким образом, что кривая проходит через всякую заданную наудачу точку квадрата, — если вернуться к нашему начальному случаю, — и таким образом устанавливается соответствие точек квадрата и точек кривой геометрически; привести же в соответствие точки этой последней с точками стороны квадрата, как пространств одномерных, уже совсем нетрудно, этим точки квадрата будут отображены на его стороне. Кривая Пэано и кривая Гильберта пред бесчисленным множеством других кривых того же свойства (— например, пред траекторией бильярдного шара, пущенного под углом к борту, несоизмеримым с прямым; — незамыкающимися эпициклоидами, когда несоизмеримы радиусы обеих окружностей; — кривыми Лиссажу; — родонями и т. д. и т. д. —) имеют одно существенное преимущество: соответствие точек двухмерного образа и одномерного ими осуществляется практически, так что соответствующие точки легко находятся, тогда как други-

ми кривыми соответствие устанавливается лишь в принципе, но найти на самом деле, какая именно точка соответствует какой, было бы затруднительно. Не входя в технические подробности кривых Пэано, Гильберта и других, заметим лишь, что своими извивами в духе меандров такая кривая заполняет всю поверхность квадрата, и всякая точка квадрата, при том или другом конечном числе меандризации этой кривой, систематически накопляемых, т. е. согласно определенному единообразному приему, — будет непременно задета извивами кривой. Аналогичные процессы применимы для отображения, как это разъяснено выше, чем угодно, на чем угодно.

Итак, непрерывные множества между собою все равномощны. Но, обладая одинаковой мощностью, они не имеют одних и тех же “умопостигаемых” или “идеальных” чисел в смысле Г. Кантора, т. е. не “подобны” между собою. Иначе говоря, нельзя отображать их друг в друга, не затрагивая их строения. При установке соответствия нарушается **либо** непрерывность изображаемого образа (— это когда хотят соблюсти взаимную однозначность изображаемого и изображения —), **либо** — взаимная однозначность того и другого (— когда сохраняется непрерывность изображаемого —).

Приемом Кантора образ передается точка в точку, так что любой точке образа соответствует **только одна** точка изображения, и наоборот, каждая точка этого последнего отображает **только одну** точку изображаемого. В этом смысле, канторов-

ское соответствие удовлетворяет привычному представлению об изображении. Но другим своим свойством оно чрезвычайно далеко от последнего: оно, как и все другие взаимнооднозначные соответствия, не сохраняет отношений соседства между точками, не щадит их порядка и связей, т. е. не может быть непрерывным. Если мы двигаемся весьма мало внутри квадрата, то изображение проходимого нами пути уже не может быть само непрерывным, и изображающая точка скачет по всей области изображения. Невозможность дать соответствие точек квадрата и его стороны, взаимно однозначное и вместе непрерывное, было доказано Томэ, Нетто, Г. Кантором, но вследствие некоторых возражений Люрота в 1878 году, Э. Юргенсом⁴⁸ было доказано заново. Этот последний опирается на “предложение о промежуточном значении”. “Пусть точки P квадрата и P' прямолинейного отрезка соответствуют друг другу; тогда некоторой линии AB квадрата, содержащей точку P , должен отвечать целый, содержащий точку P' , связный отрезок на прямолинейном отрезке; следовательно, в силу предположенной однозначности соответствия остальных точек квадрата, им, в окрестности точки P , не может уже соответствовать никакой точки на линии в соседстве с точкою P' , откуда ясно и очевидно вытекает невозможность однозначного и непрерывного отображения между точками линии и квадратом”. Таково доказательство Юргенса. С другой стороны, соответствие Пэано, Гильберта и т. п. не может быть,

как это доказано Люртом, Юргенсом⁴⁹ и другими, взаимно однозначным, так что точка линии изображается не всегда одной-единственной точкой квадрата, да вдобавок это соответствие и не вполне непрерывно. Иначе говоря, изображение квадрата на линии, или объема на поверхности, передает все точки, но не способно передать форму изображаемого, как целого, как внутренне определенного в своем строении предмета: **передается содержание пространства, но не его организация.** Чтобы изобразить некоторое пространство со всем его точечным содержанием, необходимо, образно говоря, или столочь его в бесконечно тонкий порошок и, тщательно размешав его, **рассыпать** по изобразительной плоскости, так чтобы от первоначальной организации его не осталось и помину, или же разрезать на множество слоев, так что нечто от формы останется, но расположить эти слои с **повторениями** одних и тех же элементов формы, а с другой стороны, с взаимным проникновением этих элементов друг через друга, следствием чего оказывается воплощенность нескольких элементов формы в одних и тех же точках изображения. Нетрудно за вышеизложенными математическими соображениями услышать найденные, независимо от математики, левыми течениями искусства “**принципы**” дивизионизма, комплементаризма и т. п., при помощи которых левое искусство разрушало форму и организацию пространства, принося их в жертву объему и вещности.

В итоге: **изобразить пространство на плос-**

кости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого. А между тем именно форма, и только форма занимает изобразительное искусство. И, следовательно, тем самым над живописью, вообще над изобразительным искусством, поскольку оно притязает давать подобие действительности, произносится окончательный приговор: натурализм есть раз навсегда невозможность.

Тогда мы сразу вступаем на путь символизма и отрешаемся ото всего трикратно протяженного точечного содержания, так сказать, от начинки образов действительности. Мы отрешаемся, одним ударом, от самой пространственной сути вещей и сосредотачиваемся, — поскольку речь идет о точечной передаче пространства, — на одной их коже: теперь под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области пространства. В порядке натуралистическом это, конечно, есть решительная измена лозунгу правдивости: мы подменили действительность ее шелухой, имеющею только символическую значимость, только намекающею на пространство, но нисколько не дающею его непосредственно, точка в точку. Возможно ли теперь такие “вещи” или, точнее, кожи вещей изобразить на плоскости? — Ответ, утвердительный или отрицательный, будет зависеть от того, что разумеется под словом *изобразить*. Возможно установить взаимно однозначное соответствие между точками образа и точками изображения, так что при этом непрерывность того и

другого будет, **вообще говоря**, соблюдена; но — только вообще говоря, т. е. для “большинства точек”, — о точном смысле какового выражения здесь входить в подробности было бы едва ли уместно. Но при этом соответствии, как бы оно ни было придумываемо, неизбежны некоторые **разрывы** и некоторые **нарушения** взаимной однозначности связи, в отдельно стоящих или образующих некоторые непрерывные образования точках. Иными словами, последовательность и соотношения большинства точек образа на изображении соблюдены будут, но это еще далеко не означает неизменности всех свойств, даже геометрических, изображаемого при перенесении его, чрез соответствие, на плоскость. Правда, оба пространства, изображаемое как и изображающее, двухмерны, и в этом отношении сродны между собою; но кривизна их различна, к тому же у изображаемого она и непостоянна, меняясь от точки к точке; невозможно наложить одно на другое, даже разгибая одно из них, и попытка такого наложения непременно приведет к разрывам и складкам одной из поверхностей. Яичную скорлупу, или хотя бы обломок ее, никак не приложить к плоскости мраморного стола, — для этого надо было бы обесформить ее, раздавив до мельчайшего порошка; по той же самой причине нельзя **изобразить**, в точном смысле слова, яйцо на бумаге или холсте.

Соответствие точек на пространствах разной кривизны непременно предполагает пожертвование **какими-то** свойствами изображаемого. Конечно,

здесь идет речь только о геометрических свойствах, ради передачи на изображении **каких-то**: вся совокупность геометрических признаков изображаемого быть наличною у изображения **никак не может**, и, будучи кое в чем сходно со своим оригиналом, изображение его неизбежно расходится с ним в очень многом прочем. Изображение всегда скорее не похоже на подлинник, нежели похоже. Даже случай простейший, изображение сферы на плоскости, представляющий геометрическую схему картографии, оказывается чрезвычайно сложным и дал повод изобрести много десятков разнообразнейших приемов, как проекционных, при помощи прямолинейных лучей, исходящих из некоторой точки, так и не проекционных, осуществляемых более сложными построениями или опирающихся на числовые выкладки. И однако каждый из этих приемов, имея в виду передать на карте некоторое свойство снимаемой территории, с ее начертаниями географических объектов, упускает и искажает множество других, нисколько не менее важных. Каждый прием хорош применительно к строго определенной цели и негоден, коль скоро ставятся другие задачи. Иначе говоря, географическая карта и **есть изображение и не есть** таковое, — не заменяет собою подлинный образ земли, хотя бы в геометрической абстракции, а лишь служит к **указанию** некоторого его признака. Она **изображает**, поскольку чрез нее и посредством ее мы обращаемся духовно к самому изображаемому, и **не изображает**, если не выводит нас за пределы се-

бя самого, но задерживает на себе, как на некоторой лже-реальности, как на подобии действительности, и притязает на самодовлеемую значимость.

Тут говорилось о случае простейшем. Но формы действительности бесконечно многообразнее и сложнее, нежели сфера, и соответственно бесконечно многообразнее могут быть приемы изображения каждой из этих форм. Если же принять во внимание сложность и многообразность организации той или другой пространственной области в действительном мире, то решительно теряется ум в бесчисленных возможностях при передаче этой области изображением, — **теряется в пучине собственной свободы.** Математически нормализовать приемы изображения мира — это задача самонадеянности безумной. А когда такая нормализация, притязающая к тому же на якобы математическую доказанность, мало того — на единственность, на исключительность, приурочивается без дальнейших рассматриваний к одному, частному из частных, случаев соответствия, тогда кажется, не сделано ли это насмех. Перспективный образ мира есть не более как один из способов черчения. Если его угодно защищать кому-либо в интересах композиционных или каких-либо иных чисто эстетических смыслах, то разговор будет особый; хотя, кстати сказать, именно в этом направлении о попытках защищать перспективу что-то не слышно.

Но ни на геометрию, ни на психофизиологию ссы-

латься при этой защите нечего; кроме опровержения перспективы тут ничего не найти.

XIV

Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только **означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника**, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности — к картине, в смысле сходства, **нет моста**: здесь зияние, перескакиваемое первый раз — **творящим разумом художника**, а потом — **разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину**.

Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но не способна даже дать геометрическое подобие кожи вещей: она есть необходимо символ символа, поскольку самая кожа есть только символ вещи. От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи — к самой вещи.

Но при этом открывается живописи, принципиально взятой, безграничное поле возможностей. Эта широта размаха зависит от свободы устанавливать соответствие точек поверхности вещей с точками полотна на весьма различных основаниях. Ни один принцип соответствия не дает изображения хотя бы геометрически адекватного изображаемому; и следовательно, различные принципы, не имея ни один

единственного возможного преимущества — быть принципом адекватности, — каждый по-своему применим, со своими выгодами и своими недостатками. В зависимости от внутренней потребности души, однако, отнюдь не под принудительным давлением извне, избирается эпохой, или даже индивидуальным творчеством, в соответствии с задачами данного произведения, известный принцип соответствия, — и тогда автоматически вытекают из него все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Совокупность этих особенностей напластовывает первую формацию того, что называем мы в искусстве стилем и манерою. В выборе принципов соответствия сказывается первичный характер, которым определяется отношение творящего художника к миру, и потому — самая глубина его миропонимания и жизнечувствия.

Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяется его возможность и границы его применимости.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчлененно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

Во-первых: вера в то, что пространство реаль-

ного мира есть пространство **эвклидовское**, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле Римановского различения), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрез любую точку свою провести параллель любой прямой линии, и притом только одну-единственную. Художник-перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (— и с тех пор благополучно забытой —), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только так сущие, но и так наблюдаемые. Художник обсуждаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контуру предмета, — представление, кстати сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому, свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету; он верит также в неизменность измерительного жезла, при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Эвклиду и в восприятие этого мира по Канту. Это — во-первых.

Во-вторых: он, уже вопреки логике и Эвклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности, — тем хуже, что принудительно, — трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех, абсолютно равноправных, у Эвклида, точек бесконечного пространства одну **исключительную**, единственную, осо-

бливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть местопребывание самого художника или, точнее, его правого глаза, — оптического центра его правого глаза. Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного, абсолютно главенствующего, — осчастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притягивает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь “с точки зрения”, но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивируемо.

В-третьих: этот царь и законодатель, “с своей точки зрения”, природы — мыслится **одноглазым** как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, — абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственно своею точкою — оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

В-четвертых: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно прикованным к своему престолу: если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевелинется на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.

В-пятых: весь мир мыслится совершенно **недвижным** и вполне **неизменным**. Ни истории, ни роста, ни изменений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоции в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе — опять-таки распадается перспективное единство картины. Это — мир мертвый, или охваченный вечным сном, — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной неподвижности.

В-шестых: исключаются все **психофизиологические процессы** акта зрения. Глаз глядит **недвижно** и **бесстрастно**, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется, — не может, не имеет права шелохнуться, вопреки основному условию зрения — активности, активного воспостроения действительности в зрении, как деятельности живого существа. Кроме того, это **глядение** не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознаванием. Это — процесс внешне-механический, в крайнем случае физико-

химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения, и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, если **соблюдены означенные шесть условий**, то тогда и только тогда **возможно то соответствие** кожных точек мира и точек изображения, которое хочет дать **перспективная картина**. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то этот вид соответствия становится невозможен, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь **приблизительным** приемом передачи действительности, одним наряду со многими другими, причем степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами **данного** произведения и **данного** его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения, как такового, и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, а следовательно — и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях,

походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколькократно интегрировать его, по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным, — изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно-художественным вследствие несоответствия подразумеваемого в нем понимания пространства с пространством художественного произведения, организуемых как самозамкнутое, целостное единство.

Нетрудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение *пассивной* и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение и притязающей на божескую безусловность именно **своего** места и **своего** мгновения выглядывания. Это — наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже

не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя, в своем горделивом уединении от мира, последней инстанцией и по этому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее, под предлогом объективности, втискивая в наблюденный ее же дифференциал. Так именно возникает на возрожденческой почве мировоззрение Леонардо — Декарта — Канта; так же возникает и изобразительный художественный эквивалент этого мировоззрения — перспектива. Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, *перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основой полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности.* Перспективность есть выражение меонизма и имперсонализма. Это-то направление мысли обычно и называется натурализмом и гуманизмом, — то, что возникло с концом средневекового реализма и теоцентризма.

XV

Но, спрашивается, в какой мере **возможно** сомневаться в основательности перечисленных выше шести предпосылок перспективности, т. е. в самом ли деле перспективное изображение, хотя и одно из многих отвлеченно-возможных способов изображать мир, есть на деле **единственное**, по жизненному наличию выставленных условий его возможности? Иначе говоря, жизненно ли **возрожденское**, кантовское миропонимание? Если бы оказалось, что условия перспективности в действительном опыте нарушаются, то тем самым и жизненная значимость этого понимания была бы опровергнута.

Итак, рассмотрим шаг за шагом выставленные нами условия.

Во-первых: по вопросу о пространстве мира должно сказать, что в самом понятии пространства различаются **три**, далеко не тождественные между собою, слоя. Это именно: пространство **абстрактное** или **геометрическое**, пространство **физическое** и пространство **физиологическое**, причем в этом последнем, своим чередом, различаются пространство **зрительное**, пространство **осязательное**, пространство **слуховое**, пространство **обонятельное**, пространство **вкусовое**, пространство **общего органического чувства** и т. д., с их дальнейшими более тонкими подразделениями. По каждому из намеченных делений пространства, крупных и мелких, можно, отвлеченно говоря, мыслить

весьма различно. Воображать, будто целая серия чрезвычайно сложных вопросов может быть **отведена** простою ссылкой на геометрическое учение о подобии фигур в трехмерном эвклидовском пространстве — значило бы даже не прикоснуться к трудностям поставленной проблемы. Прежде всего, должно быть отмечено, что по **разным** пунктам выставленного вопроса о пространстве ответы, весьма естественно, выходят **весьма различные**. Отвлеченно-геометрически, пространство эвклидовское есть лишь частный случай различных, весьма разнообразных, пространств, со свойствами самыми неожиданными в элементарном преподавании геометрии, но непосредственному отношению к миру объясняющими многое. Геометрия Эвклида есть одна из бесчисленных геометрий, и сказать, что физическое пространство, пространство физических процессов, есть пространство именно эвклидовское — мы оснований не имеем. Это — лишь постулат, требование так мыслить о мире и сообразовать с этим требованием все прочие представления. Требование же самое вытекает из предрешенной **их веры** в физико-математическое естествознание определенного склада, т. е. с принципом непрерывности, с абсолютным временем, с абсолютно твердыми телами и т. д.

Но допустим временно, что на самом деле физическое пространство удовлетворяет геометрии Эвклида. Отсюда еще ничего не следует, будто **таким же** воспринимает его непосредственный наблю-

датель мира. Как бы ни хотел думать о физическом пространстве живущий в нем, как бы он ни считал необходимым все прочие свои представления строить согласно основному — об эвклидовском сложении внешнего пространства, подводя физиологическое пространство под эвклидовскую схему, тем не менее физиологическое пространство в него не входит. Не говоря уже о пространствах обонятельном, вкусовом, термическом, слуховом и осязательном, которые не имеют ничего общего с пространством Эвклида, так что даже не подлежат обсуждению в этом смысле, нельзя миновать и того факта, что даже зрительное пространство, наименее далекое от эвклидовского, при внимании к нему оказывается глубоко от него отличным; а оно-то и лежит в основе живописи и графики, хотя в различных случаях оно может подчиняться и другим видам физиологического пространства, — и тогда картина будет зрительной транспозицией незрительных восприятий. “Если мы теперь спросим, что же, собственно, общего имеет физиологическое пространство с пространством геометрическим, мы найдем лишь очень мало общих черт, — говорит Мах. — И то и другое пространство есть многообразие трех измерений. Каждой точке геометрического пространства $A, B, C, D \dots$ соответствуют $A', B', C', D' \dots$ физиологического пространства. Если C лежит между B и D , то и C' лежит между B' и D' . Можно также сказать так: непрерывному движению какой-нибудь точки в геометрическом пространстве соответствует непрерыв-

ное движение соответственной точки в пространстве физиологическом. Что эта непрерывность, принятая для удобства, вовсе не должна быть обязательно действительной непрерывностью ни для одного, ни для другого, мы доказывали уже в другом месте. Если и принять, что физиологическое пространство прирождено нам, оно обнаруживает слишком мало сходства с пространством геометрическим, чтобы в нем можно было усмотреть достаточную основу для развитой а priori геометрии (в смысле Канта). На основе его можно — самое большее — построить топологию”⁵⁰. — “Если это несходство между физиологическим пространством и геометрическим не бросается в глаза людям, которые не занимаются специально такими исследованиями, если геометрическое пространство не кажется им чем-то чудовищным, какой-то фальсификацией пространства прирожденного, то это объясняется из ближайшего рассмотрения условий жизни и развития человека”⁵¹. — Но “даже при наибольшем своем приближении к пространству Эвклида, физиологическое пространство еще немало отличается от него. Различие правого и левого, переднего и заднего наивный человек легко преодолевает, но не так легко преодолевает он различия верха и низа, вследствие сопротивления, которое оказывает в этом отношении геотропизм”⁵².

В другом сочинении тот же мыслитель набрасывает некоторые черты этого различия. “Уже не раз указывалось, как сильно отличается от геометрического пространства от пространства Эвклида

система наших пространственных ощущений, пространство, если так можно выразиться, физиологическое. [...] Геометрическое пространство повсюду и во всех направлениях одинаково; оно беспрельдно и бесконечно (в смысле Римана). Зрительное же пространство предельно и конечно и даже, как это показывает созерцание приплюснутого “небесного свода”, имеет неравное во всех направлениях протяжение. Уменьшение размеров тел при удалении, а равно и увеличение их при приближении, сближают зрительное пространство скорее с некоторыми представлениями метагеометров, чем с пространством Эвклида. Разница между “верхом” и “низом”, “передом” и “задом” и — если быть точным — “правым” и “левым” существует как для осязаемого пространства, так и для зрительного. Для пространства же геометрического такой разницы нет”⁵³. — Пространство физиологическое не однородно, не изотропно — это сказывается в различной оценке угловых расстояний, в различных расстояниях от горизонта, в различной оценке длин подразделенных и неподразделенных, в различной тонкости восприятия различными местами ретины и т. д. и т. д. ⁵⁴.

Итак, можно и должно сомневаться, чтобы наш мир был в эвклидовском пространстве. Но если бы это сомнение и устранить, то тем не менее мы **наверное** не видим и вообще не воспринимаем эвклидо-кантовского мира, — мы о нем лишь рассуждаем по требованиям теории как о видимом. Между тем дело художника писать не отвлеченные трак-

таты, а картины, — т. е. изображать то, что он действительно видит. Видит же он, по самому устройству зрительного органа, отнюдь не кантовский мир и, следовательно, изображать должен нечто отнюдь не подчиняющееся законам эвклидовой геометрии.

Во-вторых: ни один человек, сущий в здравом уме, не считает свою точку зрения единственной и признает каждое место, каждую точку зрения за ценность, дающую особый аспект мира, не исключаящий, а утверждающий другие аспекты. Одни точки зрения более содержательны и характерны, другие менее, притом каждая в своем отношении, но нет точки зрения абсолютной. Следовательно, художник старается посмотреть на изображаемый им предмет с разных точек зрения, обогащая свое созерцание новыми аспектами действительности и признавая их более или менее равно значительными.

В-третьих: имея второй глаз, т. е. имея сразу по меньшей мере две различных точки зрения, художник владеет постоянным коррективом иллюзионизма, ибо второй глаз всегда показывает, что перспективность есть обман, и притом обман неудавшийся. А кроме того, художник видит двумя глазами больше, чем мог бы видеть одним, и притом каждым глазом по-особому, так что в его сознании зрительный образ слагается синтетически, как бинокулярный, и во всяком случае есть психический синтез, но никак не может уподобляться монокулярной, однообъективной фотографии на ретине. И не защитни-

кам перспективы и сторонникам гельмгольцевской теории зрения ссылаться на незначительность разницы обеих картин, даваемых тем и другим глазом: этой разницы, по их же теории, как раз достаточно для ощущения глубины, и без нее эта последняя не сознавалась бы; следовательно, замечая разницу между изображениями в правом и левом глазу, они уничтожают причину, по которой пространство воспринимается трехмерным.

Впрочем, эта разница вовсе не так мала, как это могло бы показаться на первый взгляд. Для примера мною сделан расчет того случая, когда шар в 20 см поперечником рассматривается на расстоянии полуметра, причем расстояние между зрачками принято в 6 см. Тогда тот добавок экваториальной дуги шара, предполагая центр шара на уровне глаз, который невидим правому глазу, но видим левому, равен приблизительно **одной трети** дуги того же экватора, видимой правым глазом. При более близком рассматривании шара, отношение того, что видит левый глаз, добавочно к видимому правым, будет еще более, нежели одна треть. Это величины, с которыми приходится иметь дело при обыкновенных условиях зрения, например, при рассматривании человеческого лица, и даже при самых малых степенях точности они не могут быть оцениваемы как величины, которыми можно было бы пренебречь.

Вообще же, если глазное расстояние обозначить чрез z , радиус рассматриваемого шара чрез r , а расстояние центра того шара до середины междуглаз-

ного расстояния чрез l , то отношение x добавочной экваториальной дуги, прибавляемой к такой же дуге правого глаза левым глазом, к дуге, видимой правым глазом, выражается достаточно точно равенством:

$$x = \frac{s}{2l \arccos \frac{r}{l}}$$

В-четвертых: художник, даже сидящий на месте, непрестанно двигается, двигает глазами, головою, корпусом, и его точка зрения непрестанно меняется. То, что должно называться зрительным художественным образом, — есть психический синтез бесконечно многих зрительных восприятий с разных точек зрения, и притом всякий раз двойных; это — интеграл таких двуединых образов. Мыслить о нем как о чисто физическом явлении — значит ничего не смыслить в процессах зрения и смешивать *quadrata rotundis**, механическое с духовным. Еще и не приступал к теории зрения, тем более — художественного зрения, тот, кто не усвоил себе как аксиомы духовно-синтетической природы зрительных образов.

С другой стороны, *в-пятых*, вещи меняются, движутся, поворачиваются к зрителю разными сторонами, растут и уменьшаются, мир есть жизнь, а не оледенелая недвижность. И, следовательно, тут

* Из Горация: "Квадратное с круглым" (*лат.*).

опять творческий дух художника должен синтезировать, образуя интегралы частных аспектов действительности, мгновенных ее разрезов по координате времени. Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее. И потому, вообще говоря, большой предрассудок думать, будто созерцать должно в неподвижности и при неподвижности созерцаемой вещи. Ведь дело в том, какое именно восприятие вещи требуется изобразить в том или другом данном случае, — из щели в тюремной стене или с автомобиля. Сам же по себе ни один способ отношения к действительности не может быть загодя отвергнут. Восприятие определяется жизненным отношением к действительности, и если художник хочет изобразить то восприятие, которое получается, когда и он сам и вещи взаимно двигаются, то надо суммировать впечатления при движении. Между тем это именно есть наиболее обычное и наиболее жизненное восприятие действительности — походя, и оно-то именно дает наиболее глубокое познание действительности. Живописное выражение такого познания — естественная задача художника. Возможна ли она?

Мы знаем, что передается движение, хотя бы скачущей лошади, игра чувств на лице, развивающееся действие событий. Следовательно, нет оснований и то жизненное восприятие действительности признавать неизобразимым. Разница от более обычного случая — в том, что чаще изображают движущиеся предметы при сравнительно малой подвижно-

сти художника, тогда как тут и движение художника предполагается значительным, самая же действительность может быть и почти недвижимой или даже совсем недвижимой. Тогда получаются на изображениях дома о трех и о четырех фасадах, дополнительные поверхности головы и тому подобные явления, известные нам по древнему художеству. Такое изображение действительности будет соответствовать недвижимой монументальности и онтологической массивности мира, при активности познающего духа, живущего и трудящегося в этих твердых онтологии.

Дети не синтезируют и мгновенного образа человека, размещая глаза, нос, рот и пр. порознь, некоординированными на листе бумаги; художник-перспективист не умеет синтезировать ряды мгновенных впечатлений и некоординированно размещает их на разных страницах своего альбома. Но и то и другое свидетельствует лишь о неактивности мысли, расползающейся на элементарные впечатления и неспособной охватить единым актом созерцания, а следовательно, — и соответствующей ему **единою формою**, сколько-нибудь сложное восприятие и кинематографически разлагающей его на мгновения и моменты. Однако есть случаи, когда такой синтез нельзя не произвести, и тогда самый рьяный перспективист отказывается тут от своих позиций. Вертящийся волчок, колесо пробегающего поезда или скользящего велосипеда, водопад или фонтан ни один натуралист-художник не остановит на

своем изображении, но передаст суммарно восприятие от игры сливающихся и переходящих друг в друга впечатлений. Однако мгновенная фотография или зрение при освещении этих процессов электрической искрой покажет совсем другое, нежели чем изобразил художник, и тут обнаружится, что единичное впечатление останавливает процесс, дает его дифференциал, общее же восприятие эти дифференциалы интегрирует. Но если всякий согласится с законностью такой интеграции, то в чем же препятствие к применению чего-то равнозначащего и в иных случаях, когда скорость процесса несколько менее?

И наконец, *в-шестых*: защитники перспективы забывают, что зрение художественное есть весьма сложный психический процесс слияния психических элементов, сопровождаемый психическими обертонами: на воспострояемом в духе образе нарастают воспоминания, эмоциональные отклики на внутреннее движение, и около пылинок данного чувственно кристаллизуется наличное психическое содержание личности художника. Этот сгусток растет и имеет свой ритм — последним и выражается отклик художника на изображаемую им действительность.

Чтобы видеть и рассмотреть предмет, а не только глядеть на него, необходимо последовательно **переводить** его изображение на ретине отдельными участками к чувствительному пятну ее. Это значит, зрительный образ вовсе не дан сознанию как нечто простое, без труда и усилия, но строится, сла-

гается из последовательно подшиваемых друг к другу частей, причем каждая из них воспринимается, более или менее, со **своей** точки зрения. Далее, грань синтетически прибавляется к грани, особым актом психики, и вообще зрительный образ последовательно **образуется**, но не дается готовым. В восприятии зрительный образ не созерцается с **одной** точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентренной перспективы. Присоединяя сюда еще дополнительные поверхности, пристраиваемые к образу правого глаза — левым, мы должны признать сходство всякого зрительного образа с иконными палатами, и отныне спор может быть о мере и желательной степени этой разноцентренности, но уже не об ее принципиальном допущении. Далее начинается или требование еще **бóльшей** подвижности глаза, ради усиленно сгущенной синтетичности, либо требование, по возможности, закрепления глаза, — когда ищется зрение разлагающее, причем перспектива **стоит** на пути этого зрительного анализа. Но человек, покуда жив, вполне вместиться в перспективную схему не может, и самый акт зрения с неподвижно-закрепленным глазом (— забываем о левом глазе —) психологически невозможен.

Скажут: “Но ведь нельзя, все же, видеть сразу трех стен у дома!” — Если бы это возражение и было правильно, то надо продолжить его и быть последовательным. **Сразу** нельзя видеть не только трех, но и двух стен дома, и даже одной. Сразу — мы видим только ничтожно малый кусочек стены, да и

его не видим сразу, а сразу, буквально, — ничего не видим. Но не сразу — мы обязательно получаем образ дома о трех и о четырех стенах, таким дом себе представляем. В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба; оно непрерывно играет, искрится, пульсирует, но никогда не останавливается во внутреннем созерцании мертвою схемою вещи. И таким именно, с внутренним биением, лучением, игрою, живет в нашем представлении дом. Художник же должен и может изобразить свое представление дома, а вовсе не самый дом перенести на полотно. Эту жизнь своего представления; дома ли, или человеческого лица, схватывает он тем, что от разных частей представления берет наиболее яркое, наиболее выразительное, и вместо длящегося во времени психического фейерверка дает неподвижную мозаику отдельных, наиболее разительных его моментов. При созерцании же картины глаз зрителя, последовательно проходя по этим характерным чертам, воспроизводит в духе уже временно-длительный образ играющего и пульсирующего представления, но теперь более интенсивного и более сплоченного, нежели образ от самой вещи, ибо тут яркие разновременно наблюдаемые моменты даны в чистом виде, уже уплотненно, и не требует затраты психических усилий на выплавку из них шлаков. Как по напетому валику фонографа, скользит острое яснейшего зрения вдоль линий и поверхностей картины с их зарубками, и в каждом месте ее у зрителя возбуждаются соответственные

вибрации. Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения.

Вот примерный мысленный путь от предпосылок натурализма к перспективным особенностям иконописи. М^ожет быть совсем иное, чем в натурализме, понимание искусства, исходящее из коренной заповеди о духовной самодеятельности; автору лично — ближе это последнее. Но на почве такого понимания — вопроса о перспективе вообще не подымается, и она остается столь же далекой от творческого сознания, как и прочие виды и приемы черчения. В настоящем же рассмотрении требовалось изнутри преодолеть ограниченность натурализма и показать, как *fata volentem ducunt, nolentem trahunt** — к освобождению и духовности.

* “Покорных рок ведет, влечет строптивого” (лат.). Изречение греческого стоика Клеанфа в латинском переводе Сенеки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Настоящая статья была написана в октябре месяце 1919 г. в качестве доклада Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры, но по разным внешним обстоятельствам заслушана не в Комиссии, а в заседании Византийской секции М. И. Х. И. М. (Московский Институт Историко-Художественных Изысканий и Музееведения при Российской Академии Истории Материальной Культуры Наркомпроса) 29 октября 1920 года. Прения по докладу очень затянулись; сколько помню, принимали в них участие: П.П. Муратов, Б.А. Куфтин, П.И. Романов, А.А. Сидоров, Н.А. Африканов, Н.М. Щокотов, М.И. Фабрикант и Н.Д. Ланге. Оживленность обсуждений еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще. Но этот вопрос, — пространство в изобразительном искусстве, — в настоящей статье не рассматривается и составляет предмет готовящихся к печати моих лекций по анализу перспективы, читанных в 1921-м и 1922-м годах в Московских Высших Художественных Мастерских, так называемом Худемасте, на печатно-графическом факультете*; а в этой статье дается лишь

*В настоящем издании приведены фрагменты из этой работы, опубликованные в 1982 году.

некоторый конкретно-исторический подступ к понятию органической мысли о мире. Автор ничуть не собирается строить теорию обратной перспективы, но хочет лишь с достаточною энергией отметить факт органической мысли — в одной области. — В заключение этого послесловия мне хочется благодарно помянуть Александру Михайловну Бутягину, ныне покойную, записавшую некогда под мой диктант первую часть этой статьи.

² Икона № 23/328, XV-XVI века; размер ее 32 см х 25,5 см в 1919 году расчищена. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне инокине Ольге Борисовне в 1625 году. (См. “Опись икон Троице-Сергиевой Лавры”, Сергиев Посад, 1920, издание Комиссии по охране Лавры, стр. 89-90).

³ Икона № 58/160, XVI века, размер 31,5 см х 25,5 см, вклад Ивана Григорьевича Нагова в 1601 году (См. “Опись икон...”⁽²⁾, стр. 102-103).

⁴ Есть, впрочем, взгляд, согласно которому изображение выступающих друг из-за друга воинов или коней, когда они движутся в одну линию, перпендикулярную к направлению движения, надлежит толковать как зачаток перспективы. Конечно, это есть некоторая проекция, типа военной, аксонометрической или в таком роде, проекция из бесконечно удаленного центра, и она имеет значение сама по себе, как таковая. Видеть в ней зачаток чего-то другого, т. е. недопонятую перспективу, это значит упускать из виду, что всякое изображение есть соответствие, и многие изображения суть проекции, но не перспективы, и столь же мало суть зачатки перспективы, как и обратной перспективы и многого другого, а перспектива, в свой черед, есть зачаток обратной и пр. Думается, у исследователей в таких случаях просто не хватает надлежащего внимания к математической стороне дела, потому все приемы — бесчисленные приемы

— изобразительности делятся у них на правильные, перспективные, и неправильные, неперспективные. Между тем неперспективность не означает неправильности, — но в отношении именно египетских изображений требуется особое внимание, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными. Каким соответствием точек изображаемого и изображения пользуются египтяне — это вопрос трудный и доселе не получивший себе удовлетворительного разрешения.

⁵ Moritz Cantor, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, Bd. 1, 3-te Auflage, Lpz., 1907, S. 108

⁶ Vitruvius Pollio, De architectura libri decem, VII, pret.11.

И то же сообщается в Жизни Эсхила. Но, по указанию Аристотеля в Поэтике, 4, первым подавшим повод к скенографии, был Софокл. Впрочем, известия эти не расходятся, ибо нужно думать, что более Эсхила натуралистичный Софокл стал помогать и более иллюзорных декораций.

⁷ Г. Эмихен. Греческий и Римский театр. Пер. И.И. Семенова. Изд. Е. Гербель. М., 1894, стр. 160-161.

⁸ Claudius Ptolomaeus, Γεογραφικὴ υφῆγησις. См. M. Cantor, — id. — (⁵), Bd. 1, S. 423.

⁹ Н.А. Рынин. Начертательная геометрия. Методы изображения. Петроград, 1916.

¹⁰ Многочисленные воспроизведения, по фотографическим снимкам и по зарисовкам, греко-римского архитектурного пейзажа, и археологическое обследование этого пейзажа, можно найти в детальном исследовании:

М. Ростовцев. Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж, СПб, 1908 (Из VI тома “Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества”, стр. 1-143). XII + 143 стр. и XX таблиц воспроизведений. — Но, к сожалению,

труд М. Ростовцева совершенно не касается историко-художественной и искусствоведческой стороны дела и, в частности, нисколько не обсуждает пространственности эллинистическо-римского пейзажа. — Отметим кстати, что на воспроизведенных Ростовцевым пейзажах частью проведена прямая перспектива, хотя и не вполне строго, частью же — иные приемы проекции, родственные перспективе вроде аксонометрии, — проекция из бесконечно удаленной точки. Во всяком случае, общий характер изображений довольно близок к перспективности.

¹¹ “Впрочем, вопрос о греко-римском архитектурном пейзаже, его происхождении и истории, его реальности или фантастичности ни разу до сих пор в науке серьезно не ставился. Меня лично он занимает уже давно, с первых дней моего знакомства с Помпеями. Мне сразу было ясно, что пределы настоящего фантазирования в помпеянском пейзаже чрезвычайно ограничены и всецело держатся в рамках иллюзионистической передачи частью мотивов окружающей природы, частью пришедших извне пейзажных и архитектурных оригиналов. Фантастическая архитектура вообще термин, плохо мне понятный: подробности орнаментального характера могут быть навеяны фантазией, сочетание мотивов может быть произвольным и необычным, но сами мотивы и общий характер непременно будут реальны, если не портретно-рельефны (перед нами не проекты архитектора и не фотографии), то реальны типически. Исследование с этой точки зрения, казавшихся всецело фантастичными мотивов архитектуры в так называемом архитектурном стиле декорировки стен уже успело дать ряд неожиданных и чрезвычайно важных результатов — выяснилась или выясняется связь этой “фантастической” архитектуры с архитектурой греко-римской сцены, — и дальнейшее исследование, конечно, даст еще больше, особенно теперь,

когда один за другим открываются в М. Азии памятники настоящей эллинистической архитектуры. К таким же результатам привело меня многолетнее исследование архитектуры помпеянских пейзажей. Все здесь, в еще большей мере, чем в архитектурной декорровке, оказывается реальным, передает типы реальной эллинистической архитектуры. Для чистой фантазии здесь еще меньше места, чем в архитектуре помпеянских стен". (Ростовцев, *id.* ⁽¹⁰⁾, стр. IX-X. Предисловие). Автор связывает этот пейзаж с видами римских вилл, египетскими ландшафтами и пр.

¹² Александр Бенуа. История живописи, СПб, 1912, изд. "Шиповник". Часть I, выпуск I, стр. 41 и др.

¹³ См. ⁽¹¹⁾.

¹⁴ Бенуа, *id.* ⁽¹²⁾, стр. 45.

¹⁵ *Id.*, стр. 45, 46.

¹⁶ *Id.*, стр. 43, прим. 24.

¹⁷ *Id.*, стр. 70.

¹⁸ *Id.*, стр. 75.

¹⁹ *Id.*, стр. 75.

²⁰ Д.М. Болдуин. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Перевод с 3-го американского издания. "Московское Книгоиздательство", М., 1911.

²¹ И. Тэн. Путешествие в Италию. Перевод П.П. Перцова. Т. 2, М., 1916, стр. 87-88.

²² Бенуа, *id.* ⁽¹²⁾, I, стр. 100.

²³ *Id.*, (I), стр. 100.

²⁴ *Id.*, I, стр. 107-108.

²⁵ Ср. Алексей Миронов, Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность, М., 1901, стр. 375 (Ученые Записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический. Вып. 31).

²⁶ Underweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebnen und gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz aller Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr MDXXV. Gedruckt zu Nürnberg im 1525 Jahr*. — Кроме того, имеется не менее пяти более поздних изданий.

²⁷ Миронов, id. (²⁵), стр. 380, прим. 1.

²⁸ На русском языке некоторые из этих трактатов в извлечении имеются в книге Аллеш, — Ренессанс в Италии. Перевод Е.Ю. Григоровича. Изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1916.

²⁹ Бенуа, id. (¹²), I, стр. 381.

³⁰ Обширную литературу по этим вопросам можно найти в книге Н.А. Рынина, "Методы изображения" (⁹), стр. 245-264.

³¹ Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874**. Издание просмотренное А.Ф. Viehweger'ом и с предисловием L. Nieper'a.

³² § 32, S. 51.

³³ § 34, S. 56.

³⁴ § 34, S. 57.

³⁵ Н.А. Рынин, Начертательная геометрия. Перспектива, М., 1918, § 8, стр. 72-73.

³⁶ Рынин, id. (³⁵), § 8, стр. 70-82, 89. G. Schreiber, id. ³¹.

³⁷ Рынин, id. (³⁵), § 8, стр. 75, чертеж 144.

* "Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах, составленное Альбрехтом Дюрером и напечатанное на пользу всем любящим знания с надлежащими рисунками в 1525 году" (нем.)

** Гвидо Шрейбер. Учебник перспективы с началами использования геометрических чертежей (нем.).

³⁸ Friedrich Schilling. Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie, Lpz. und Berlin, 1904. S. 152-153.

Рынин, id. (³⁵); Рынин, id. (⁹).

³⁹ Schilling, id. (³⁸), S. 153, Anm. 1.

⁴⁰ Франц Куглер. Руководство к истории живописи со времени Константина Великого, 3-е издание, М., 1874, стр. 584.

⁴¹ Миронов, — id. (²⁵), стр. 347.

⁴² А.А. Сидоров, “Четыре апостола” Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. П., 1915 (отд. оттиск из “Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества”), стр. 15.

⁴³ Одна из рукописей Дюрера, принадлежащих Британскому Музею и представляющих черновые наброски художника для предполагавшихся в будущем печатных произведений его. Опубликована А. von Zahn’ом в 1868 г., W.M. Conwey’ем в 1889 г., переиздана К. Lange und F. Fuchs. Dürers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle, 1893, S. 326.

⁴⁴ Рынин, Перспектива (³⁵), § 8, стр. 75-78.

Рынин, Методы изображения (⁹), § 15, стр. 113-117.

⁴⁵ Э. Мах. Для чего человеку два глаза. “Популярно-научные очерки”. Перевод Г.А. Котляра, “Образование”, 1909, стр. 64.

⁴⁶ Элементарное объяснение примененных здесь терминов “учения о множествах” — множество, соответствие, мощность, эквивалентность, подобие или конформность и т. п. — можно найти в статье: П.А. Флорен-

* К. Ланге и Ф. Фукс. Рукописное наследие Дюрера на основе подлинных манускриптов и, частично, новонайденных старинных копий (нем.).

ский. О символах бесконечности, "Новый Путь", 1904 г., сентябрь, стр. 173-235.

⁴⁷ Об установке соответствий точек квадрата и его сторон см. доказательство самого Г. Кантора (сноска и цитата в рукописи не указаны).

⁴⁸ (Сноска не сохранилась.)

⁴⁹ Рынин (⁹).

⁵⁰ (Сноска не сохранилась.)

⁵¹ Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования, М., 1909, стр. 346.

⁵² (⁵¹), стр. 349.

⁵³ (⁵¹), стр. 354.

⁵⁴ Мах Э. Анализ ощущений, М., 1908, стр. 157-158.

⁵⁵ (⁵⁴), стр. 146.

**ХРАМОВОЕ ДЕЙСТВО
КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ**

Мне хотелось бы высказать перед вами несколько соображений общего характера. Однако мысли, оторванные от жизненного фонда, из которого они возникли, не понимаются правильно; пусть же предлагаемое так и остается мыслями “на случай”, конкретно-теоретическими размышлениями ввиду едва ли не первого по степени важности живого музея русской культуры вообще и русского искусства в особенности. А с другой стороны, только на почве правильной установки общих принципов и, главное, единомыслия в понимании основных линий общекультурной и специально-художественной работы возможно планомерное осуществление ставимых нам исторической действительностью задач. Практическая деятельность непременно должна идти рука об руку с теоретическим пришлифовыванием сотрудников одного дела и, более того, — с разработкою на месте, среди самой гущи работы, теорети-

ческих вопросов искусства; к тому же, в занимающей нас своей части, именно в проблеме церковного искусства как высшего синтеза разнородных художественных деятельностей, теоретические вопросы искусства приходится признать почти еще не затронутыми. Если бы дозволительно было от ближайших задач простереться фантазией в область возможностей, хотя, впрочем, и не особенно далеких, то тут была бы развита перед вами мысль о необходимости создать систему целого ряда научных и учебных учреждений при Троице-Сергиевой Лавре как образцовом памятнике и явленной исторически попытке осуществить верховный синтез искусств, о котором столько мечтает новейшая эстетика.

Мне представляется Лавра, как своего рода опытная станция и лаборатория для изучения существеннейших проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Афинам, так чтобы теоретическое обсуждение проблем церковного искусства происходило не отвлеченно от действительного осуществления этих задач искусства, но перед лицом эстетического феномена, теоретические рассуждения контролирующего и питающего. Из дальнейшего, может быть, станет ясно, что музей, — доведу свою мысль до конца, — музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и, в сущности, вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не

есть вещь, не есть *εργον**, не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще не отделимая от него, все еще переливающаяся и играющая цветами жизни, всегда волнующаяся *ενεργεια** духа.

Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности — своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия, — именно художественного, — взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза, перестает восприниматься, а порою — и существовать, как художественное. Между тем, задача музея — есть именно отрыв художественного произведения, ложно понятого как некая вещь, которую можно унести или увезти куда угодно и поместить как угодно, — уничтожение (беру эту задачу предельно) художественного предмета как живого. Скажем образно: музей законченную картину подменяет абрисом ее, хорошо еще — если не искаженным. Но что сказали бы мы об орнитологе, который вместо наблюдения птиц, по возможности в свойственных им условиях жизни, занялся исключительно коллекциониро-

* продукт деятельности (греч.).

* деятельность (греч.).

ванием красивых шкурок. Естествоиспытатели нашего времени ясно поняли существенную необходимость изучения природы в по возможности конкретных естественных условиях, и самые музеи естествознания, по силе возможности, превращаются в зоологические и ботанические сады, но не с клетками, а с естественными, насколько таковые удастся осуществить, условиями жизни: напомним о знаменитом зоологическом саде в Гамбурге. Но почему-то мысль о том же, бесконечно более веская при изучении духовных деятельностей человека, чрезвычайно мало усвоена в соответственных дисциплинах. Несколько музейных тряпок или бубен шамана суть именно тряпки и бубен, и при изучении шаманизма столь же мало имеют цены, как шпора Наполеона в военной истории новейшего времени. Чем выше человеческая деятельность, чем определеннее выступает в ней момент ценности, тем более выдвигается функциональный метод постижения и изучения, и тем бесплоднее делается доморощенное коллекционирование раритетов и монстров: — мысли столь же бесспорные, сколь и мало памятуемые, когда требуется их применение. Сознаю, что затрудняю ваше внимание этими слишком простыми истинами, но я вынужден к тому весьма нередко встречающимся неумением или нежеланием считаться с ними, тем элементарным художественно-археологическим хищничеством, тою *rabies museica**, которые готовы, ка-

*безумием изящного (лат.).

жется, вырезать кусочек картины, лишь бы иметь возможность поместить его именно в определенный дом, по определенной улице, именуемый музеем; по истине *lucus a non lucendo**: но Муз не засадить в воланы. Во имя интересов культуры должно протестовать против попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и, наклеив на них ярлык, поместить под стеклянный колпак. Этот протест, следует надеяться, не останется без отклика, — если не сейчас, то в будущем, — ибо музейное дело явно направляется в сторону конкретизации, насыщения жизнью и полноты жизненной совокупности вокруг предметов искусства. Среди страниц П. П. Муратова нахожу несколько, которые готов включить в кодекс музейно-эстетического законодательства. “Может быть вовсе не в свете музеев следует искать источников подлинного энтузиазма перед античным, — пишет автор “Образов Италии”. — Кто решится утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах Лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый Странд или спустившись к по-северному мечтательным дымчатым и романтическим рощам Хайд Парка. Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская, и не ближе ли к воздуху, каким питали свою невидимую жизнь эти существа античного мира, тот воздух, которым дышит всякий из

* свет, а не светит (лат.).

нас на обширном дворе, пусть не имеющего таких первоклассных вещей, Римского музея Терм... Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно колеблемого ветром, лапчатолистственного фигового дерева. У старых кипарисов посреди двора игает фонтан, плющ обвивает жертвенных белых быков. Установленные тут во множестве обломки и саркофаги залиты солнцем, делающим их травертин голубым и прозрачным, их мрамор теплым и живым. За прекрасное бытие этих вещей можно отдать совершенство хранимого бережно в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались на складках платья женщины, изваянной неизвестно кем и когда, украшают ее еще более, чем все суждения ценителей и споры ученых. В этих лепестках, в этих скользящих по мрамору тенях листьев и ветвей и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного с нашим миром, которая одна дает сердцу узнать его и поверить в его жизнь". Тот же автор говорит далее о превосходной мысли устроителей Национального музея вынести под открытое небо и на солнечный свет часть хранимых в нем античных коллекций. "Для античной скульптуры музей более губелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения... Скульптура нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть, даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства

музей всегда будет тюрьмой или кладбищем”. “Глубокое волнение, — говорит Муратов, — охватывает путешественника в тихом углу форума у источника Ютурны, из которого Диоскуры поили своих лошадей”. Но, — спросим себя, — много ли цены было бы у камней этого самого источника, увезенных в Берлинский музей и разложенных на полках вдоль хотя бы отлично просушенных стен?

Не жизненный ли фон этих камней, не функциональное ли их созерцание волнует и возвышает душу? Самое страшное для меня в деятельности нашей Комиссии и всех подобных комиссий и обществ, в какой бы стране они ни работали, это возможность погрешить против жизни, соскользнув на упрощенный, на легчайший путь умерщвляющего и обездушивающего коллекционирования. А разве не так бывает, когда эстет или археолог рассматривает проявление жизни некоторого организма, функционально единого целого, как самодовлеющие, вырезанные из жизненного духа вещи, вне их функционального отношения к целому.

В описи лаврской ризницы мы уже встречаем опыты такого умерщвления. Так, говоря о знамени-том потире из рудо-желтого мрамора, пожертвованном великим князем Василием Васильевичем Темным, составитель Описи делает пометку: “А мрамору столько-то фунтов, по столько-то, всего на 3 рубля 50 копеек”. Не будем обманывать себя наивной откровенностью этой пометки: *nomine mutato de*

te fabula narratur*. Хотя и в осложненно-уточненном виде, а формула “мрамора на 3 рубля 50 копеек”, можно сказать, канонична для сторонников отвлеченного коллекционирования вещей, вне совокупности известных жизненных условий не имеющих или почти не имеющих смысла. “Можно только мечтать, — скажем с П. П. Муратовым, — что когда-нибудь все найденные на форуме и Палатине рельефы и статуи вернутся сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь поймут, что для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее”. Децентрализация музеев, вынесение музея в жизнь и внесение жизни в музей, музей-жизнь для народа, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собирание редкостей только для гурманов искусства, — всестороннее жизненное усвоение человеческого творчества, и притом всенародное, а не для замкнутых кучек нескольких специалистов, в художественном целом часто понимающих менее специалистов, — вот лозунги музейной реформы, которые должны быть противоположны тому худшему в культуре прошлого, что воистину заслуживает эпитет “буржуазность”.

Но вернемся к теоретическому обсуждению.

В одном из своих докладов Ю. А. Олсуфьев определяет стиль как результат накопления однородных художественных восприятий (я бы добавил: творче-

*Изменив имя, рассказывается та же сказка (лат.).

ских, наших реакций) определенной эпохи, и “потому, — говорит он, — в согласии стиля и содержания лежит залог истинной художественности, подлинности искусства данного времени”. Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов их выражений. Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания, но эти способы выражения легко понять упрощенно, вырезывая из полносодержательной функции воплощения какую-нибудь одну грань. Тогда сторона, одна только сторона, органического единства принимается за нечто самодовлеющее, существующее уединенно от прочих граней воплощения, хотя на самом деле она есть фикция, вне целого не имеющая реальности, подобно тому, как не есть эстетическая реальность краска, скобленная с картины, или совместно звучащие звуки всей симфонии. И если эстет, на основании этого своего опрощенского недочувствия, попытается разрезать нити или, точнее, кровеносные артерии, связующие усмотренную сторону художественного произведения с другими, им, эстетом, не замеченными, то он разрушает единство содержания и способов их выражения, уничтожает стиль предмета искусства, или искажает его, а исказив или уничтожив стиль, обесстилив произведение, тем самым лишает его подлинной художественности. Художественное произведение, повторяем, художественно — не иначе, как в полноте необходимых для существования его условий, в расчете на которые и в которых оно

было порождено. Устранение части этих условий, отвод или подмен некоторых из них, лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и даже делает антихудожественным. Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля, — часто бывают отвратительны, если только не произведено нового творческого синтеза. Афродита в фижмах так же была бы невыносима, как маркиза XVII века на аэроплане. Но если в этой примитивной форме целостность художественного произведения общепризнана, то далеко не так же ясна всем общеобязательность и широта высказанного здесь предусловия художественности. Конечно, всякий знает, что для эстетического феномена картины или статуи нужен свет, для музыки — тишина, для архитектуры — пространство, но уже не с такой степенью ясности помнит всякий, что эти общие условия, кроме того, должны иметь и некоторые качественные определенности и что, в таких своих определенностях, они — вовсе не сверхдолжная заслуга, не милость к ним их созерцателя, но конститутивно входят в самый организм художественного произведения и, предусмотренные творцом его, образуют его продолжение, хотя лежащее и за пределами того, что, ради краткости и упрощая дело, мы называем собственно художественным произведением. Картина, например, должна быть освещена некоторым определенным светом, рассеянным, белым, достаточной силы, однородным, а не цветным, не пятнами и т. д., и вне этого требуюмо-

го освещения она, как предмет искусства, т. е. как эстетический феномен, не живет. Осветить картину красным светом, если она написана для освещения белым, — это значит убить эстетический феномен как таковой, ибо рама, холст и краски — вовсе не произведение искусства. Подобно сему, поместить архитектурное произведение в пространстве туманном, или слушать музыкальное произведение в зале с плохой акустикой — это опять значит исказить или уничтожить эстетический феномен. Но и более того: есть условия восприятия художественных произведений, так сказать, отрицательного характера; нельзя, например, слушать симфонию или смотреть картину в помещении, наполненном невыносимо зловонными газами, и эти отрицательные условия, раз не соблюдены в некоторой определенной их качественности, вклиниваются в стиль произведения, разрушают единство формы и содержания и тем уничтожают произведение как таковое. Как положительно, так и отрицательно, художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно как художественное, и вне своих конститутивных условий оно, как художественное, просто не существует. Для станковой живописи мы подбираем раму и фон, для статуи — драпировку, для здания — окружающую его совокупность цветовых пятен и воздушных пространств, для музыки — общий характер одновременных с нею впечатлений. Чем сложнее условия жизни данного произведения, тем легче исказить его стиль, тем легче сделать

ложный шаг, незаметно уводящий с плоскости подлинной художественности и ведущий к бесстилию.

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному. Эстетика недавнего прошлого считала себя вправе свысока смотреть на русскую икону; в настоящее время глаза эстетов раскрылись на эту сторону церковного искусства. Но этот первый шаг, к сожалению, — пока еще только первый, и нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, случайно помещенная в храме, но с успехом могущая быть перенесенной в аудиторию, в музей, в салон или еще уж не знаю куда. Я позволил себе назвать недомыслием этот отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой, и только в которой, икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности. Даже самый легкий анализ любой из сторон церковного искусства покажет связанность этой стороны с другими — я лично убежден — со всеми, — но нам сейчас достаточно отметить хотя бы некоторые, почти наудачу взятые, взаимно — обусловленности сторон церковного искусства.

Возьмем, например, ту же икону. Конечно, далеко не безразличен способ, каким она освещена, и, конечно, для художественного бытия иконы освещение ее должно быть именно то самое, ввиду которого она

написана. Это освещение, в данном случае, — отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателее или музейной залы, но неровной и неравномерный, колышущийся, отчасти, может быть мигающий свет лампы. Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граенное стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответственных условиях, и напротив того, мертвеет и искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, — я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея. И многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены — все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, без-

условно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, то есть как единство стиля и содержания, или иначе — как подлинная художественность. Золото, — варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, — волнующимся пламенем лампы или свечки оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. Золото — условный атрибут мира горнего, нечто надуманное и аллегорическое в музее — есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством зажженных свечей. Точно так же, примитивизм иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффекты церковного освещения. Тут, во храме, вся эта преувеличенность, смягчаясь, дает силу, недостижимую обычным изобразительным приемам, и в лице святых мы усматриваем тогда, при этом церковном освещении, лики, то есть горние облики, живые явления иного мира, первоявления, *Uhrphänomene** — сказали бы мы вслед за Гете. В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.

Но пойдем теперь далее, и от искусства огня, необходимо входящего в синтез храмового действия, перейдем к искусству дыма, без которого опять — таки

* времени феномена (нем.)

не существует этого синтеза. Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей. Нужно ли напоминать, что этой атмосферой, непрестанно движущейся, атмосферой материализованною, атмосферой видимой взору, и притом как некая тончайшая зернистость, в росписи и иконы приносятся совершенно новые достижения искусства воздуха, которые, однако, новы только для светского, отвлеченного уединенного искусства, но, будучи вовсе не новыми в искусстве церковном, заранее учтены его творцами, и следовательно без которых их произведения не могут не искажаться.

Никто не станет спорить, что электрический свет убивает краску и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и фиолетовыми лучами электрическом свете, то едва ли кто станет спорить со мною. Всякий знает, что электрический свет, как ожог, уничтожает и психическую восприимчивость. Это пример отрицательного условия художественности церковного искусства. Но если есть условия отрицательные, то есть, тем более, и положительные, совокупностью своею определяющие не только храмовое действие как нечто целое, но и каждую сторону его как органически соподчиненную всем прочим. Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художественного цело-

го как особого мира, и вторжение в него элементов иного характера ведет к искажению как целого, так и отдельных частей, в целом имевших свой центр и начало равновесия. В храме, говоря принципиально, все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по видимому, эффект, как виющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. Но мы говорим доселе только о небольшой части храмового действия, и притом — сравнительно очень однообразной. Вспомним о пластике и ритме движений священнослужащих, например при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики — музыкальною драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и поэтому все, соподчиненное тут друг другу, не существует, или по крайней мере ложно существует, взятое порознь. Поэтому, оставляя в стороне мистику и метафизику культа и обращаясь исключительно к ав-

тономной плоскости искусства как такового, я все же изумляюсь, когда мне приходится слышать речи об охране такового памятника высокого искусства, как Лавра, с ограничением внимания на какой-нибудь одной стороне и с антикультурным и антихудожественным равнодушием к другой.

Если бы любитель вокальной музыки стал указывать мне, что в церковных напевах, так тесно связанных с античностью, мы имеем¹ высокое искусство, может быть и даже вероятно высшее вокальное искусство, сравнимое в области инструментальной разве только с Бахом; если бы во имя этой культурной ценности он стал бы требовать охраны певческой стороны богослужения, в частности ссылаясь на хранимые лаврским преданием местные особенные распевы, то я, разумеется, пожал бы ему руку. Но мне трудно было бы при этом удержаться от горечи в упреке: “Неужели же вам все равно, что разрушаются своды высоких архитектурных достижений, что осыпаются фрески и перемазываются или расхищаются иконы?” Подобно сему любителю пения и вместе ценителю изобразительных искусств, я не мог бы не противопоставить своей заботы об охране памятников древней поэзии церковной, доселе сохранившей особенности древнего распевного способа чтения, древнего скандирования, и об охране рукописей былых веков, полных исторического значения, осуществивших в совершенстве композицию книги как целого. А всем им ценителям искусства вместе, я не мог бы не напомнить о входящих в со-

став храмового действия более вспомогательных, но, однако, весьма существенных в организации этого действия как художественного целого, искусствах забытых, или полузабытых современностью: об искусстве огня, об искусстве запаха, об искусстве дыма, об искусстве одежды и т. д., включительно до единственных в мире троичных просфор с неведомым секретом их печения, и до своеобразной хореографии, проступающей в размеренности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях. Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Эллады. Даже такие подробности, как специфические прикосновения к различным поверхностям, к священным вещам различного материала, к умащенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконам, при том прикосновения чувствительнейшей из частей нашего тела, губами, — входит в состав целого действия, как особое искусство, как особые художественные сферы, например, как искусство осязания, как искусство обоняния и т. п., и, устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого. Я не буду говорить об оккультном моменте, свойственном всякому художественному произведению вообще, а храмовому действию по преимуществу: это завело бы нас в область слишком слож-

ную; не могу говорить я здесь и о символике, необходимо присущей всякому искусству, в особенности искусству органических культур. С нас достаточно и внешнего, поверхностного, можно сказать, учета стиля как единства всех средств выражения, чтобы говорить о Лавре как о целостном художественно-историческом и единственном в своем роде мировом памятнике, требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе. Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть сплошным “музеем”, не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самой разностилии эпох, собиравшейся в течение московского и петербургского периодов нашей истории. Как памятник и центр высокой культуры, Лавра бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытом, с ее своеобразною, отошедшею уже давно в область далекого прошлого жизнью. Весь своеобразный уклад этой исчезнувшей жизни, этого острова XIV–XVII веков, должен быть государственно оберегаем по крайней мере с не меньшею тщательностью, чем в Беловежской Пуще сберегались последние зубры. Если бы в пределах государства оказалось, хотя и чуждое нам по культуре и стоящее вне нашей истории, учреждение, подобное Лавре, магометан или ламаитов, то могло ли бы государство поколебаться в мысли о поддержке и охране такого учреждения. Во сколько же раз более внимательным должно быть государство к этому зародышу и центру нашей истории, нашей культуры,

научной и художественной? При этом я считаю весьма непрониновенным и эстетически недочувствованным замыслом передать пользование Лаврой из рук монахов в руки приходских общин. Кто вникал в несоизмеримость и качественное различие — быта, психологии и, наконец, богослужебной манеры иноков, хотя бы и плохих, и — людей, вне монастыря живущих, хотя бы и весьма добродетельных, тот не может не согласиться со мной, что было бы великим бесстилием предоставить служение в Лавре белому духовенству. Даже красочно, в смысле цветowych пятен в церквах или на площадях Лавры, замена черных фигур, с их своеобразною монашескою посадкой, какими-либо другими, иного стиля, или вообще бесстильными, сразу разрушило бы целостность художественного впечатления от Лавры и сделало бы ее из памятника жизни и творчества мертвым складом более или менее случайных вещей. Я понял бы фанатическое требование разрушить Лавру, так, чтобы не осталось камня на камне, — во имя религии социализма; но я решительно отказываюсь понять культуртрегерство, в силу случайного преобладания в наше время специалистов именно по изобразительному искусству, и не по каким-либо иным, — культуртрегерство, ревностно защищающее икону, стенописи и самые стены и равнодушное к другим, несколько не менее драгоценным достижениям древнего искусства, главное же — не считающееся с высшей задачей искусств — их предельным синтезом, так удачно и своеобразно разрешенною в хра-

мовом действе Троице-Сергиевой Лавры и с такою неуемною жаждою искомою покойным Скрябиным.

Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение “Предварительного действия”.

1918. X. 24

Сергиев Посад

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Настоящая заметка есть доклад в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Она затрагивает по поводу совершенно конкретного случая вопросы большой сложности и большой важности. Автор оставляет ее в ее первоначальном и эскизном виде доклада; так беглость обсуждений имеет свое оправдание. При иной же форме изложения потребовался бы, конечно, обширный трактат.

НЕБЕСНЫЕ ЗНАМЕНА

Выйдем в открытое место, лучше всего при восходе солнца, или во всяком случае, когда солнце почти у горизонта, и заметим себе соотношение цветов.

Прямо против солнца — фиолетовый, сиреневый и главное — голубой. В стороне солнца — розовый или красный, оранжевый. Над головою — прозрачно-зелено-изумрудный.

Дадим отчет себе, что собственно видим мы. — Мы видим свет и только свет, единый свет единого солнца. Его различная окраска — не собственное его свойство, а соотношение его с той земною и отчасти, может быть, небесной средою, которую наполняет собою этот единый свет.

Свет неделим, свет сплошен, — есть во-истину непрерывность. Нельзя в пространстве, наполнен-

ном светом, выделить область, не сообщающуюся со всякою другою областью; нельзя уединить часть светового пространства, нельзя отрезать часть света. (— Это красивый пример того, что протяженность не есть достаточное условие делимости и что делимость не следует аналитически из протяженности —). Когда же непрозрачные тела перехватывают в пространстве свет, то уединение происходит всегда односторонне, с одной стороны и потому не способно замкнуть выделяемый световой объем.

Итак, свет непрерывен. Но те оптические среды, которые светом наполняются и свет нам передают, — они не непрерывны, они зернисты, они представляют собою некоторую тончайшую пыль и сами содержат другую пыль, пыль по тонкости своей недоступную никакому микроскопу, но тем не менее состоящую из отдельных зернышек, из отдельных кусочков вещества. Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть ничто иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленности вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли, самая тонкая пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба. Фиолетовый и голубой цвета — это есть тьма пустоты, — тьма, но смягченная отблеском как бы накинутаго на нее вуаля тончайшей атмосферной пыли; когда мы говорим, что видим *фиолетовый* цвет или *лазурь* небосвода, то это мы видим тьму, абсолютную тьму пустоты, которой не

осветит и которую не просветит никакой свет, но видим ее не самое по себе, а сквозь тончайшую, освещенную солнцем пыль. *Красный и розовый* цвета — это та же самая пыль, но видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму междупланетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света, заставляя глазу свет, стоящая между светом и глазом и, своею непросвещенностью, прибавляющая к свету — тьму. Наконец, *зеленый* цвет, по направлению перпендикулярному, зеленоватость зенита, есть уравновешенность света и тьмы, есть боковая освещенность частиц пыли, освещенность как бы одного полушария каждой пылинки, так что каждая из них столь же может быть названа темною на светлом фоне, как и светлою на темном фоне. Зеленый цвет над головою — это ни свет и ни тьма.

Итак, есть только энергия освещающего света и пассивность освещаемого, а потому — и не поглощающего свет, т. е. свет далее себя не пропускающего, вещества; и, наконец, есть то, о чем только грамматически можно сказать, что оно есть, ибо оно есть *ничто*, пустое пространство, т. е. свет, в котором интенсивность мыслится равною нулю, — чистая возможность воссиять свету, которого, однако, нет. Эти два начала и третье — *ничто* — определяют собою все многообразие цветов неба. От этих чувственных образов мысль сама собою устремляется к символическому их смыслу. Но

тут, раз навсегда и с предельною настойчивостью, надо высказать, что метафизический смысл символики, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами-то они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь. В данном же случае непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что говоря эти слова: *свет, тьма, цвет, вещество* — сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим, и в какой — с метафизическим: ведь все эти слова суть те первичные слова, из которых как из общих корней, развиваются и поднимаются, все время оставаясь параллельными, все время в живом соотношении между собою, как физика, так и метафизика, или, правильнее, как метафизика, так и физика. Действительно, описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба аналогичных соотношения, в точности, как форма и отливка по ней, или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга. Отсюда устанавливается и символическое значение в мире сверхчувственном того, что является результатом соотношения начал бытия чувственного, т. е. **символика цветов.**

“Бог есть свет”. Бог есть свет, и это — не в смысле правоучительном, а как суждение восприя-

тия, — духовного, но конкретного, непосредственно-го восприятия славы Божией: созерцая ее, мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет. Свет не имеет дальнейшего определения, кроме того, что он есть свет беспримесный, чистый свет, в коем “несть тьмы ни единыя”. Определение света есть только то, что свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем — все просветлено, и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просвещена. В отношении к цветам мы называем свет — белым: но “белый”, не есть положительное определение, оно указывает только на беспримесность, на “ни тот, ни другой, ни третий цвет”, а только: сам он, чистый, беспримесный свет. “Белый свет” есть только обозначение света, как такового, чисто аналитическое подчеркивание его цельности. Он, — свет ли, Бог ли, — полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения. Лишь ограничение, ослабление, ущемление, препятствие, разбавление чистой энергии света чуждою ей пассивностью, могло бы заставить свет быть не просто светом, не просто самим в себе, но односторонним, склоненным в ту или другую сторону, в сторону такой или иной цветности. Этою пассивною средою, в ее тончайшем и нежнейшем явлении, бывает тварь, и, притом, не грубая земная тварь, грубо же нарушающая духовность света, но высшая и тончайшая тварь; тварь, так сказать, в ее перво-источке, служит средою, придающею свету цветность. Эта

метафизическая пыль именуется Софией. Она не есть самый свет Божества, не есть самое Божество, но она и не то, что мы обычно называем тварью, не грубая инертность вещества, не грубая его светонепроницаемость. София стоит как раз на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она — столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни *“да”* ни *“нет”*, — не в смысле антиномического усиления того или другого, а в смысле предельной переходности ее между тем и другим миром. Свет есть деятельность Божия, София же — первое огустение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее, еще, однако, дышащее ею, к ней настолько близкое, что между ними, если не брать их соотносительно между собою, нельзя провести и самой тонкой границы. И мы бы не могли различить их, если бы не соотношение: света, — деятельности Божества — , и Софии, — перво-твари или перво-материи. — Лишь из соотношения двух начал устанавливается, что София — не есть свет, а пассивное дополнение к нему, а свет не есть София, но ее освещает. Это соотношение определяет цветность. Созерцаемая как произведение божественного творчества, как первый сгусток бытия, относительно самостоятельный от Бога, как выступающая вперед навстречу свету тьма ничтожества, то есть созерцаемая от Бога по направлению в ничто, София зрится *голубою* или *фиолетовою*. Напротив, созерцаемая, как результат божественного творче-

ства, как неотделимое от божественного света, как передовая волна божественной энергии, как идущая преодолевать тьму сила Божия, т. е. созерцаемая от мира по направлению к Богу, София зрится *розовою* или *красною*. Розовою или красною она зрится как образ Божий для твари, как явление Бога на земле, как та “розовая тень”, которой молился Вл. Соловьев. Напротив, голубою или фиолетовою она зрится как мировая душа, как духовная суть мира, как голубое покрывало, завесившее природу. В видении Вяч. Иванова, как первооснова нашего существа в мистическом погружении взора внутрь себя: душа наша — как голубой алмаз. Наконец, есть и третье метафизическое направление — ни к свету, и ни от света, София вне ее определения или самоопределения к Богу. Это тот духовный аспект бытия, можно сказать, **райский аспект**, при котором нет еще познания добра и зла. Нет еще прямого устремления ни к Богу, ни от Бога, потому что, нет еще самых направлений, ни того, ни другого, а есть лишь движение **около** Бога, свободное играющее перед лицом Божиим, как зелено-золотистые змейки у Гофмана, как Левиафан, “его же созда Господь ругаться (т. е. играть) ему”, как играющее на солнце — море. И это тоже София, но под особым углом постигаемая. Эта София, этот аспект Софии зрится золотисто-зеленым и прозрачно-изумрудным. Это — тот аспект, который мелькал, но не находил себе выражения, в первоначальных замыслах Лермонтова. Три основные аспекта перво-твари определяют

три основные цвета символики цветов, остальные же цвета устанавливаются в своем значении, как цвета промежуточные. Но каково бы ни было многообразие цветов, все они говорят об отношении, хотя и различном, но одной и той же Софии к одному и тому же небесному Свету. Солнце, тончайшая пыль и тьма пустоты в мире чувственном, и — Бог, София и Тьма крошечная, тьма метафизического небытия, в мире духовном, — вот те начала, которыми обуславливается многообразие цветов, как здесь, так и там, при полном всегда соответствии тех и других друг другу.

1919. X. 7, 11

Сергиев Посад

**АНАЛИЗ
ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

“Выступаю с величайшим смущением перед вами — сущими или желающими быть художниками, и это смущение усиливается моими собственными теоретическими взглядами на художника и художество. Ведь художник есть чистое простое око, вззирающее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность. И, изучая чистые линии реальности, художник показывает их нам, и тогда только мы начинаем видеть их. Ведь наше зрение зависит от того, обращено ли на это нечто наше внимание или нет. Пока не было обращено, мы не видим, а когда нам указали, то стали видеть. Так и в естествознании — мы окружены известным явлением, мы сталкиваемся с ним тысячи раз, но не видим его. А когда кто-нибудь смог показать нам его, выделив лабораторию или представив его в чистом виде эксперимента, или мы сами обратили на него внимание, тогда мы начинаем видеть на каждом шагу, и редкое дотоле делается почти назойливым. Художник и есть такой экспериментатор. Как же учить его смотреть — ибо в этом его смотре сущь художеств, — а не учиться от него? Так затея учить выступает как дерзость.

Но эта дерзость ослабится в ваших глазах, если мы продолжим наше уподобление художника

глазу. Никакая нянька не может сделать ребенка зрячим, ни врач. Но от нее зависит смотреть за глазами своего питомца, чтобы в них не было пыли, грязи, чтобы ничто инородное не застило зрение и портило глаз. Ей надлежит промывать глаза. В отношении нашего сравнения можно сказать, что ни я, никто другой не может сделать вас зрячими. Но возможно и должно заботиться о том, чтобы тудожественное восприятие не было засорено тенденцией, ложными взглядами, теориями, которые усвоены как сознательно, так и бессознательно или полустигийно из окружающей среды, ибо теории носятся в воздухе и мы проникаемся ядом их, часто того не замечая и не зная. Предостеречь вас от опасностей может быть моим долгом, и это — желание не учить, а оберегать, философски оберегать тудожника уже не так дерзко.

А кроме того, признаюсь, я охотно согласился на предложение мне прочесть курс “Анализа перспективы”, имея в виду не учить, а научиться приглядываться к процессам вашего творчества, проверить свои взгляды и сделать новые выводы из своих наблюдений”.

Из вступительного слова П. А. Флоренского к лекциям по “Анализу перспективы”, произнесенного студентам Вхутемаса 13 октября 1921 г.

Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства. В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а деятельность его организации называется наукой и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны как пространства техники и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством. [...] Во всех искусствах ведется один процесс. В музыке — характеристиками емкости соответственных пространств служат с разными оттенками темпы, ритмы, акценты, метры, как имеющие дело с длительностями, затем — мелодия,

пользующаяся высотой, гармония и оркестровка, насыщение пространства элементами сосуществующими и т. д. В поэзии такими средствами опять служат те же метры и ритмы, мелодия и инструментовка, а также образы зрительные, осязательные и другие, вызываемые посредственно. В искусствах изобразительных одни из перечисленных элементов, как-то метр, ритм и темп, даются непосредственно, хотя и не столь явно, как в музыке и поэзии, другие, как мелодия, вызываются посредственно, а третьи — напротив, выступают непосредственно и с особой явностью: зрительные и осязательные образы, цвета, симметрии и т. д. Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными.

Но именно вследствие их однородности достигнутое оказывается далеко неодинаковым. Живопись и графика занимают особое место среди других искусств и, в известном смысле, могут быть названы художеством по преимуществу. Тогда как поэзия с музыкой несколько сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой.

В самом деле, в организации пространства музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой действия, музыка же — безграничной свободой. Они

могут делать и делают пространства решительно какие угодно. Но это потому, что половину и даже больше творческой работы, а вместе с тем и обсто-
ящих художника трудностей перекладывается здесь художником с себя на своего слушателя. Поэт дает формулу некоторого пространства и предлагает слушателю или читателю, по его указанию, самому представить конкретные образы, которыми данное пространство должно быть проявлено. Это задача многозначная, допускающая разные оттенки, и автор снимает с себя ответственность, если его читатель не сумеет подыскать решения, достаточно наглядного. Великие произведения поэзии, вроде поэмы Гомера, драм Шекспира, “Божественная комедия”, “Фауст” и другие требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества, чтобы пространство каждого из них было действительно представлено в воображении вполне наглядно и целостно.

Фантазия обычного читателя не справляется с этими слишком для нее богатыми и сложно организованными пространствами, и пространства распадаются в сознании такого читателя на отдельные, не связанные между собой области. Материал поэзии, слова, слишком мало чувственно плотны, чтобы не подчиниться всякой мысли поэта: но именно потому, что он не способен оказать достаточно давления на фантазию читателя, чтобы принудить ее воспроизвести то, что мыслит поэт; читатель сохраняет слишком много свободы, единство пространства в произведении легко может звучать ему отвлеченной

формулой, подобной формуле науки.

Музыка пользуется материалом, еще менее связанным внешней необходимостью, еще более податливым всякому мгновению творческой воли. Звуки беспредельно податливы и способны запечатлеть собою пространство любого строения. Но именно потому музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными. Задача, предстоящая слушателю музыки, допускает множество решений и следовательно ставит соответственные трудности выбрать наилучшее слушателю. Композитор волен в своих замыслах потому, что материал его не имеет в себе никакой твердости; но по тому самому не во власти композитора заставить своего слушателя провести образы и соответствующую им организацию пространства в определенном смысле: значительная доля сотворчества лежит на исполнителе музыкального произведения и затем на слушателе. Как и наука с философией, музыка требует значительной доли активности слушателя, хотя и меньшей, нежели они [...] Театр, напротив, наименее предполагает активность зрителя и наименее допускает многообразность восприятия своих постановок [...] Известное сродство с театром имеют архитектура и скульптура, хотя, конечно, неподатливость их материала несравненно меньше таковой же театра.

В середине между теми и другими деятельностя-

ми стоит живопись с графикой, избегая трудностей и того, и другого полюса художественной культуры и вместе с тем участвуя, по крайней мере в отношении организации пространства, в преимуществах того и другого полюса [...]

Цель искусства — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого и общезначимого действительности. Иначе говоря, цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета есть строение его пространства, или формы его пространства, а классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму. Естественно напрашивается вопрос о классификации соперничающей, которую мы называли производственной. Трудно ждать полного тождества разделов двух классификаций, исходящих из начал, несовпадающих между собой. Но с другой стороны, невозможно представить себе и безразличие производственных условий творчества в отношении формообразующей цели. Следовательно, должно быть какое-то соответствие обеих классификаций, причем не исключена и возможность разрыва некоторых производственных художественных группировок, с распределением разорванного по отделам, с точки зрения производственной, представляющим-

ся чуждыми друг другу и весьма друг от друга далекими.

Так не распадается ли поэзия на отделы, из которых одни могут быть сближаемы с музыкой, другие — с архитектурой, третьи — с живописью, а иные, наконец, имеют сродство со скульптурой? Или в живописи, особенно фресковой, ритмика всегда вводит пространственность музыкального характера, симметрия — архитектурного, очень большая выпуклость объемов, окрашенных, но не играющих внешним на них светом (Пикассо, Руссо), — пространственность скульптурную и т. д. Короче говоря, классификация предметов искусства по их пространственности может привести к перегруппировкам и неожиданным подразделениям и сопоставлениям, хотя в других случаях ее разряды могут вполне покрыть таковые же классификации производственные [...]

Теперь требуется более определенно установить разницу в подходе к пространству и в понимании его графиком и живописцем. В своих гравюрах Дюрер — ярко выраженный график. Тут берется именно Дюрер, поскольку ему не свойственны плоскостность и контурность, считающиеся нередко собственными признаками графики, но, однако, вовсе не составляющие ее необходимой принадлежности. Итак, перед нами характерный график, причем образы его выпуклы и насыщены. График же он, при первом подходе к делу, потому, что работает штихелем. Поверхности, которыми ограничива-

ются у него объемы, даны зрителю системой линий, штрихов, и каждый из них, сам по себе оценивается нами не как черная полоска, хотя бы очень узкая, а как изобразительный символ некоторого направления, некоторого движения. Нельзя сказать — такое-то место гравюры белое, а такое-то черное. Тут нет ни чувственно белого, ни чувственно черного, а есть лишь указание на то или иное число движений того или другого вида. Чернота штриха и белизна бумаги здесь такое же внешнее обстоятельство, как и химический состав краски и бумаги: это — условия необходимые, чтобы вещественно существовало произведение, но на них самих, на их чувственной данности художественного расчета не строится. Сказанная мысль может быть пояснена наглядным примером: если бы требуемые движения были показаны не краскою, а как-нибудь иначе, например, острыми ребрушками вдоль линий, то впечатление от такой гравюры осталось бы приблизительно без перемены. Вот почему негативное изображение гравюры, то есть белым по черному, в порядке живописно-зрительном, представляющее полное уничтожение художественного замысла, графически двигательно оказывается почти неизменным, даже несмотря на психофизическое явление иррадиации белого на черном.

Было бы полной нелепостью хромофотографически воспроизвести живописную картину в виде цветного негатива: то есть с заменой каждого цвета его дополнительным; но гораздо более глубокое, в по-

рядке цветном, извращение гравюры, когда она превращена в негатив, — никакого существенного искажения в нее не вносит. Это еще раз поясняет отвлеченность от цвета — гравюры и вообще графики, причем чувственная цветность изобразительных средств графики не входит в состав самого произведения, как некоторые формы, тогда как в живописное произведение она входит существенно. Приблизительно безразлично, рисовать ли на бумаге белой, серой или черной и карандашом черным, цветным или белым; но немыслима в картине замена данных красок какими-либо произвольными другими.

Итак, в графике существенны направления и движения и не существенно, какими именно пассивно воспринимаемыми знаками эти направления и эти движения доводятся художником до нашего сознания. Иначе говоря, графика основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует **двигательное пространство**. Ее область — активное отношение к миру. Художник тут не берет от мира, а дает миру, — не воздействуется миром, а воздействует на мир.

Мы воздействуем на мир движениями, все равно, будет ли это обтесывание камня, при наибольшем напряжении мышц и всего тела, или же едва уловимый жест руки. Но и самое убедительно грубое и самое тонкое проявление нас в мире, вроде промелькнувшей улыбки или слегка расширившихся зрачков, сказывается движением, и все движения в конечном счете начинаются движениями нашего тела.

Самые сложные и мощные движения машин после всех промежуточных звеньев приводят к первоисточному мановению, которым замыкается электрический ток или поворачивается какой-либо пусковой рычаг. Изъявление нашей воли остается внутренним и бездейственным, пока не двинуло непосредственно подлежащие воле органы нашего тела. Таким образом, наступление на мир всегда есть жест большой или малый, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление. Он не состоит из отдельных позиций, и производимые им линии не слагаются из точек. Он как жест, как линия, как направление есть неразложимая в своем единстве деятельность, и деятельностью этой полагаются и определяются отдельные точки, отдельные состояния, как нечто вторичное и производное. Графика, в своей предельной чистоте, есть система жестов воздействия, и они закрепляются тем или иным способом. Если в руке карандаш, то жест записывается карандашной линией; если — штихель, то вырезывается. Если игла — то выцарапывается. Но каков бы ни был способ записи жеста, суть дела всегда в одном — в линейности.

Графика по существу линейна; но не потому, что контуральна или что эти линии должны восприниматься в плоскости, на которой они вещественно записаны. Дело совсем не в том и не в другом, а в построении всего пространства и, следовательно, всех вещей в нем — движениями, то есть линиями. Как только в произведении графики появляются точки,

пятна, залитые краскою поверхности, так это произведение уже изменило графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, жесту волеизъявления, то есть допустила в себе элементы живописные. Ибо, повторяем, пассивное восприятие в мире чувственной данности противоречит самим основам графики.

В середине прошлого века в Англии были очень распространены гравюры на меди, сплошь переработанные точечно; такие гравюры прилагались, например, к романам Вальтера Скотта. Эта зернистость дает прозрачность и тонкость светотени. Но, несмотря на отсутствие красок, впечатление от этих гравюр явно не графическое, а живописное, наподобие литографии или рисунков углем, но с превосходством тонкости и проработки. Эта-то вот зернистость, точечность, пятнистость и есть собственное свойство живописи. Мазок, пятно, залитая поверхность тут не символы действий, а сами некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые. Каждое пятно берется здесь в чувственной его окраске, то есть с его тоном, его фактурой и, чаще всего, его цветом. Оно не есть заповедь, требующая от зрителя некоторого действия, и символ или план такового, а дар зрителю, безвозмездный и радующий.

Что бы ни извлек для себя из произведения зритель — в дальнейшем он уже получил без усилия радость цветового пятна, которое и художник да-

ром получил от мира и от химика, чтобы передать зрителю. Это пятно есть прежде всего часть той вещи, которая предстоит зрителю — часть картинного холста. Ни в коем случае поэтому, оно не должно мыслиться отвлеченно: из таких пятен состоит вся поверхность картины. Поэтому, далее, это пятно есть вещественная точка, некоторая малая чувственно-зримая поверхность, — мазок достаточно малый, чтобы не иметь форму, соперничающую с формою целого, целой картины, но не настолько малый, чтобы быть качественно инородным сравнительно со всею поверхностью. Тут художник показывает, как наступает на него мир. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. Это пассивное пространство строится осязанием. Осязание предполагает наименьшее возможное наше вмешательство во внешний мир, при наибольшем возможном проявлении им себя. Когда мы хотим оказать воздействие на мир, мы сравнительно мало заинтересованы в собственных его свойствах, или, точнее — учитываем их, поскольку они могут стать на дороге нашему действию, помешать ему или стеснить его; они составляют предмет нашего внимания, в качестве возможного пассивного противодействия мира, и потому рассматриваются нами лишь в общем виде. Иначе говоря, при активности отношения к миру мы учитываем его отвлеченно и считаемся главным образом с инертной массой и с механической твердостью.

Напротив, когда мы стараемся познать самый мир, мы, естественно, удерживаем себя по мере возможности от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности, чтобы не исказить своим вмешательством собственного облика действительности. Мы боимся смять ее своим нажимом или своей стремительностью сдвинуть вещи и элементы с их естественных мест. Поэтому мы подходим к ним возможно осторожнее, возможно бережнее, чтобы достигнуть их границы, но не перескочить нечаянно за нее, то есть не дать ей нового вида. Действительность такого познания определяется суждением бесконечным, по виду “только не”; это наименьшая возможная деятельность, почти что отсутствие ее. Совсем без деятельности познание мира невозможно. Открытая деятельность есть уже вмешательство в мир. Между тем и другим стоит осязание, как деятельность столь малая, сколь это допустимо условиями чувственного восприятия; еще меньше — и мы вовсе не соотнесем с предметом нашего познания [...]

Таким образом, осязание есть активная пассивность в отношении мира. Оно не хочет подымать голоса, чтобы вникнуть во все интонации самой действительности. Осязание по самому назначению своему, как способность воспринимающая, направлена на возможную полноту чувственных данных. А берутся им наибольшие пятнообразные куски действительности, — такие части ее, которые по малости своей оцениваются как не имеющие собственной

формы, а потому представляющие только материалом, только кирпичами чувственного мироздания. Эти куски, эти пятна, насыщенные чувственным содержанием, но сами по себе бесформенные и форму не определяющие, суть следы наших касаний к действительности: мы осязаем мир отдельными прикосновениями и каждое из них дает в сознании пятно — отпечаток нашей активной пассивности. Линия в графике есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности. Но осязаемое пятно не есть знак, потому что оно не указывает на необходимую деятельность, а само дает плод, собранный от мира — оно само есть некоторое чувственное данное. От этой-то данности и отправляются искусства пассивного отношения к миру, главным образом наиболее **чистое** из них — **живопись**.

Первоначальное искусство создает предметы выпуклые, и это преимущественно изображение тел, человеческих и животных. Если грубо учитывать лишь эту выпуклость древних рельефов, статуй и т. п., то их легко смешать в один род и назвать это **скульптурой** или **пластикой**. Но это “или” есть вопиющее недоразумение, ибо скульптура и пластика не имеют между собой ничего общего. Скульптура есть графика, а пластика — живопись. Уже в самой этимологии того и другого слова содержится указание на глубокую разницу — скульптура от *sculpro* — собственно, значит рубленное, резанное, высеченное, тогда как пластика *plastyké* относится к выдавленному из мягкого материала. Скульптур-

ное произведение — это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведение пластики представляется записью прикосновений.

Само по себе понятно, рубка и лепка по-разному строят системы своих записей в веществе, в большом и в малом приводят к несходному. Рубка дает систему пересекающихся плоскостей, и произведение скульптуры в ее чистом виде возникает как граненое и потому обобщающее своими гранями. Тут не может быть и речи о воспроизведении фактурой поверхности изображаемого. Кроме того, тут неминуемо выступают преобладающие направления ударов, определяемые строением тела самого художника и родом секущего орудия. Точно так же ритмика этих ударов будет запечатлена в вырубленном произведении. Скульптура если и есть подражание внешнему предмету, то подражание внутреннее, музыкальное, ответное на впечатление предмета ритмическим внутренним гранением. Отсюда понятна цельность такого произведения, своею связанностью указывающего на внутреннюю последовательность воли, вырезающей его, и, следовательно, преобладание основного замысла над частностями.

Напротив, лепка своими прикосновениями к мягкому веществу, рукою ли или посредством небольшого орудия, руку продолжающего, дает систему пятен, точек, пространств, оцениваемых нами каждое порознь как минимум протяженности. Они мягко переходят друг в друга, потому что каждая из этих точек порознь имеет лишь определенное место в про-

странстве, но не имеет направления. Если в скульптуре близость известных мест между собою устанавливается приблизительно совпадениями, характеризующими эти места и касательными к ним гранями (направление грани дает, следовательно, такому месту известную качественную определенность), то при лепке нужно иначе как-нибудь охарактеризовать индивидуальность каждой точки, и это ведет к воспроизведению поверхностных фактур. Лепка имеет стремление дать слепок и потому влечется к натурализму. Это подражание внешности предмета, и оно неминуемо переносит качество точек — шаг за шагом. Поэтому такое произведение вынуждено подражать и всем несвязанностям самого предмета, мало того — усиливает их, поскольку теряет все функциональные связи как недоступные передаче лепкой. В таком произведении частности преобладают над основным замыслом.

Понятно, скульптура и пластика взяты здесь предельно, на самом же деле каждая отрасль пользуется вспомогательно также и приемами другой. Да и не может не пользоваться, потому что двигательные ощущения содержат в себе в некоторой мере осязание, а осязательные — движение. Таким образом, скульптура отчасти пластична, а пластика — скульптурна, и порою требуется внимательный разбор, чтобы решить, лежит ли в основе данного произведения пластика или скульптура.

Глубокий по своему внутреннему смыслу ров между скульптурой и пластикой или, точнее, меж-

ду произведениями двигательными и произведениями осязательными обычно сознается без соответственной остроты из-за недостаточно ярко выраженной разницы между материалом твердым и мягким. Воск, глина и т. п. все-таки не настолько мягки, чтобы лепиться **чистым** осязанием, то есть без нажима и усилия, нередко значительного. Поэтому лепка осязанием в значительной мере становится ударной, а произведение приобретает характер и двигательный. Напротив, мрамор, гранит, дерево и прочие жесткие материалы не насколько, однако, жестки, чтобы четко запечатлеть на себе следы **всякого** удара и не допускают одноударных гранений. Отсюда возникает необходимость дробить удар на слабые отдельные удары, уже не очень далекие от напряженного осязания с нажимом. Так возникает сперва неизбежное, а затем и преднамеренное смешение скульптуры и пластики, когда глина и воск противоестественно гранятся в подражание ударам, а дерево или мрамор заглаживаются, как будто вымешанные из мягкого вещества.

Но естественно предвидеть и возможность обоим началам, двигательному и осязательному, привиться более независимо друг от друга, если обрабатываемое вещество и приемы обработки будут соответствовать потребностям движения и осязания. Таковы именно графика и живопись. Первая пользуется движением в наибольшей его чистоте тем, что закрепляет не всю текущую плоскость, а лишь след ее или проекцию на плоскости изображения. Этим

графика избавляет художника от чрезмерных усилий, а вещество — от слишком трудных для него требований. Потому-то движения здесь сбрасывают свою оцепенелость и осторожность, то есть перестают производиться “ощупью” и ритмика их звучит свободно и невозмущаемо. Точно так же живописец освобождает от механических усилий деятельность **осязания** тем, что формует уже не объем, а лишь проекцию его на плоскости и притом из наиболее податливого материала — жидкого или мажущегося — полужидкого. В известном смысле, можно сказать, что график рубит воздух, а живописец лепит из жидкости. И тому, и другому теперь уже почти не представляется помех от вещества, и потому каждый может, если захочет, в наиболее чистом виде воспользоваться **либо** движением, **либо** осязанием. Но зато, при этой независимости от свойств вещества, художник имеет и наоборот широкую возможность смешивать **обе** деятельности, превращая гравюру или рисунок в подобие живописи, а картину — насыщая графичностью. Однако легкость этого взаимопереплетения деятельности вместе с тем служит благоприятным условием внятности каждого из элементов и потому, как бы ни были смешаны те и другие, разобраться в природе каждого тут уже не составляет большой задачи.

Все сказанное до сих пор о двигательности и осязательности может, однако, быть опровергнуто ссылкой на **зрение**. В самом деле, и пластика, и скульптура смотрятся **глазами**, а если ощупывают-

ся руками, то это уже нечто второстепенное. Уже один факт существования в музеях запретов трогать статуи, по-видимому, опровергает приведенные здесь мысли об осязании и движении. Но тем более это относится к графике и живописи, произведения которых не могут восприниматься иначе, как зрением. Изобразительные искусства — зрительные искусства, а в развитых здесь мыслях о зрении даже не упоминалось и самого этого слова ни разу не было сказано.

Между тем, о зрении действительно незачем было до сих пор упоминать, и оно было не упущено по недосмотру, а оставлено преднамеренно, как способное запутать его недостаточно сложившееся понятие, ибо зрение, хотя и благороднейшая из способностей восприятия, но по сути своей не безусловно новая сравнительно с первоосновными — движением и осязанием. Мало того, зрение содержит в себе обе перводеятельности, и притом каждую в наиболее чистом виде. Здесь и движение, и осязание наименее связаны неподатливостью вещества: опирающийся в своих восприятиях на глаз наиболее независим в осуществлении своего дела.

Глаз есть орган и пассивного осязания, и активного движения. Зрение, как отмечено уже Аристотелем, есть распространенное и утонченное осязание. Предмет ощупывается глазом посредством светового луча. Физиология органов чувств еще до недавнего времени представляла себе предмет протершимся до глаза своей световой энергией и тем прикасаю-

щимся к глазу. Никакого существенного отличия от прикосновения в обычном смысле слова тут нет, потому что и на трогающую руку действует собственно не самый предмет, а те или иные его силы и энергии. Доли миллиметра в одном случае и метры — в другом разделяют предмет и разделяющий его орган, но и там и тут все же **разделяют**. Древние толковали процесс восприятия иначе; им следовало средневековье, Роджер Бэкон и бессознательно все те, кто геометрически строят оптические изображения в глазу. А именно древние представляли не предмет, достигающий глаза, а глаз посредством выпускаемых им лучей, подходящий вплотную к предмету и его осязающий. Здесь нет ни места, ни нужды выбирать то или другое из этих объяснений: в основном, то есть в признании, что глазом предмет **осязается**, оба они между собой согласны и расхождение между ними имеется только по несущественному для нас вопросу, где именно, немножко ближе или немножко дальше, самое соприкосновение внутренних и внешних энергий, как место встречи глаза и предмета.

Мысль о зрении, как осязании, высказывалась неоднократно и, в частности, поддерживается сравнительно анатомически и эмбриологически — глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка, что и кожа, орган осязания. В этом отношении и глаз и кожа представляются попавшими на поверхность тела органами нервной системы. Несколько огрубляя дело, можно

сказать, что организм одет в один сплошной нерв, облечен в орган восприятия, то есть в живую душу. Глаз есть тогда некий узел утончения, особенно чувствительное место кожи с частною, но особенно тонко решаемой задачей. Тогда как кожа способна осязать по преимуществу вблизи, хотя и ей не чуждо осязание вдаль, глаз, напротив, мало восприимчив к непосредственному прикосновению, чувствителен на весьма близких расстояниях, наиболее приспособлен осязать на 33 сантиметра, затем опять делается все менее и менее чувствителен с удалением предмета. Вместе с этой повышенной чувствительностью к осязанию, утончается и способность воспринимать **свойство** поверхности, то есть ее фактуру. Тончайшая фактура есть **цветность**, если разуместь это слово как обозначение собственного свойства самого предмета, которое характеризует не его отношение к окружающему пространству, а внутреннее свойство вещества. Как известно, окраска тел природы обусловлена тончайшим строением этих тел, их дисперсностью, но не молекулярной, а более грубой (Вольфганг Оствальд). Поэтому, воспринимая эту окраску, мы в сущности подсознательно познаем строение тел, то есть бессознательно осязаем, подобно тому как, слушая музыку, “душа, — по Лейбницу, — бессознательно занимается алгеброй”. Малые осязательные впечатления, *petites perceptions* Лейбница, дают сознание окраски. Иначе говоря, если уж есть в нас способность осязать, то это есть зрение, а орган осязания — глаз. Из всех органов ему при-

надлежит наибольшая способность братья за вещи активной пассивностью, трогать их не искажая, не вдавливая, не сминая. Если сказано:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он,

то и эти легчайшие персты были органом не просто осязающим, а и преобразующим:

Отверзлись вещие зеницы...

Но есть осязание еще легче, чем этими легкими как сон перстами: **зрение**.

Одако зрением же завершается и другая линия способностей, двигательных восприятий. Обычное осязание, как оно по существу ни противоположно восприятию двигательному, в действительности им сопровождается и на него опирается: чтобы ощупать предмет, мы скользим по поверхности его пальцами и ладонью, движем рукою, движем всем телом, даже переходим с места на место. Двигательность содействует осязанию. Глаз, доводящий способность осязания до наибольшего утончения, возводит на вершину и двигательность. При ощупывании глазом мы, как хорошо известно, непременно движем глазом, движем головой и даже всем телом, а когда хотим рассмотреть предмет более внимательно, то переходим с места на место. Короче говоря, зрительное восприятие весьма уподобляется осязательному [...] Зрением возглавляются наши способности познавать мир, и в зрении потому осязательность и

двигательность, доведенные каждая до предельной выраженности и возможной независимости, в высшей мере содействуют друг другу. Совершенство глаза в свободе пользоваться по произволу либо одной из этих первоспособностей, либо другой, либо **обеими** вместе, либо, наконец, делать основною любую из них, а другою сопровождать избранную и притом в желаемой мере. Зрение есть способность наиболее гибкая, наиболее готовая в любой момент служить как чистое движение, как чистое осязание или как сплетение в любой пропорции того и другого.

Глазу доступна нежнейшая лепка, уже не красколепка, а просто светолепка, но ему же доступна и наиболее смелая рубка, рассекающая пространство чистой активностью, гранищая действительность молниеносными взглядами. Если глаз кладет нежнейшее пятно, то это он же прорезает наиболее дерзновенно линию. Тогда на этих двух путях возникает **живопись** и **графика**. Первая в пределе идет к пассивности, к фактурным пятнам, к красочным мазкам, к цветовым точкам, не имеющим форм, фактически возникающих через соприкосновение пятен. Линий такой “предельный” живописец, как и его зритель, не замечает, отвлекается от них.

Чистая живопись, каковою она стремится быть на пути неоимпрессионизма, уничтожает контур, по крайней мере лишает его активности, он тут уже лишен силы стягивать некоторую часть поверхности, увеличивать упругость ее энергий, он просто есть

— если только есть, потому что выходит из взаимодействия пятен.

Чистой графике чуждо пятно и потому чужда неотделимая от него и ему сопутствующая фактура. Если же в графике, несколько уступившей началу живописному, пятно и соответственная фактура все-таки появляются, то как полагаемые активностью контуров, то есть как нечто вторичное и в отношении контура — пассивное. Такое пятно и такая фактура указывает на известное бессилие линии, которая уже не может звеньями своей упругости заполнить плоскость, оставляет пустоты и пробелы, и поэтому возникает потребность заполнить таковые чувственной фактурой. Тут отвлеченная линия уже не в силах быть всем и потому в нее вводятся цветность, тон, фактура, а затем и прямые пятна. Если чистая живопись ведет к философии эманации, то чистая графика сродни философии творения, ибо художник из ничто плоскости хочет создать всю полноту ее образов, обходясь вовсе без чувственного.

Доведенные до окончательной чистоты, искусства зрительного осязания и зрительной двигательности сами уничтожаются; первое — как непонятное, второе — как невоспринимаемое. В самом деле, хотя график и отвлекается от чувственных свойств начертываемых им линий и от фактуры и цвета использованной им поверхности, будь то дерево, металл или бумага, но восприятие этих линий и этой поверхности все-таки возможно лишь при наличии чувственного, и графика вполне не чувственная мо-

жет быть лишь в качестве предмета отвлеченных рассуждений. Таким образом, каждое из этих основных искусств пользуется в действительности не одной, а двумя первоспособностями.

Качественно различие искусств в том, какой из способностей художник действует в качестве основной и какой — в качестве вспомогательной, то есть движение ли служит осязанию или осязание — движению. Если в живописи при главенстве пятна точка имеется и линия, то в графике господствующее начало — линия — не безусловно исключает пятно и предел его — точку. Но в живописи пятно и, соответственно, точка есть логически первое, а линия — второе, тогда как в графике наоборот [...] Таким образом, основная задача изобразительного искусства на поверхности — организация пространства — может быть решаемая двумя подходами, близкими к друг другу формально, но глубоко чуждыми по ощущениям, лежащим в основе того и другого подхода. На одном пути изображаемое пространство мыслится осязательно и строится точками или пятнышками, а они в свой черед определяют линию, но линии мыслятся тут как возможные пути движения, причем более или менее безразлично, осуществляются эти движения или нет. Напротив, при двигательном подходе к пространству, оно организуется линиями, и линии здесь первичные элементы, активные и собой определяющие некоторые точки как места возможных встреч, а потому и остановок осязанию. Но при этом безразлично, восполь-

зуется на самом деле этими точками осязание или нет [...]

Но мы видели уже нераздельность вещей и пространства и невозможность дать порознь либо вещи, либо пространство. Та и другая сторона действительности непременно присутствуют в каждом из произведений как той, так и другой ветви изобразительного искусства. Склонность же этой ветви к той или другой стороне сказывается в соответственном истолковании другой стороны действительности. Так, и живопись может стремиться к растворению отдельных образов в целом, подчиняя их композиции, деформируя и переплетая. Тогда образы действительности теряют строгую раздельность, но не потому, что пространство произведения действительно стало крепким и неразрывным. Напротив, тут лишь ослаблена внутренняя органически конструктивная связность каждой вещи самой в себе. До сих пор в них была еще двигательность, но теперь эти последние линии-связи выдернуты из образов, и вместо многих отдельных вещей получилось бесчисленное множество отдельных вещиц. Теперь каждая часть вещи сама притязает быть вещью, но каждое пятно, каждый мазок, каждая точка существует сама по себе, не связываясь движением с другой точкой, с другим пятном. Они все приблизительно равнодейственны, и поскольку имеется здесь известная равномерность их распределения по плоскости, нам кажется при поверхностной оценке, будто перед нами произведение, в котором пространство

поглотило вещи. Но нет, скорее уже вещи, окончательно овеществившись и потеряв свою органическую конструкцию, расплылись по всему пространству и захватили его. Тут нет теперь вещей, но зато в полной мере господствует начало вещественности. Иначе говоря, перед нами не пространство, а среда.

Твердость в смысле сохранения формы существует главным образом для восприятий двигательных, потому что осязанию, если брать его как предельно осторожное, и мягкое и твердое равно не поддаются. Поэтому искусство чистого осязания, притязающее дать пространство, на самом деле дает кашу или жидкость, или пар, или воздух — все что угодно, но наполненное веществом и притом именно как наполненное. Эта среда может быть тончайшей — огнем или просто светом, но будут ли изображены таким способом камни или духи, все равно они представлены здесь со стороны своей вещественности. Пока этого распространения вещества на все пространство еще не происходит, осязательные точки были содержанием внутренности вещей, веществом, из которого состоят вещи, а окружающее пространство было пусто и слабо. Когда же оболочка вещей окончательно обессилена, вещи растягиваются в пространстве как дымовые призраки. И эти осязательные точки, вещественная начинка вещей, распространяются по всему пространству, вещество растекается по нему. Но от этого пространство не делается сильнее [...]

В искусстве этого рода приходится действовать

точкой-мазком. Как осязательная до последней степени, такая точка должна сниматься с вещи чистым пассивным зрением — это как бы облупившаяся чешуйка зримой поверхности вещей, и даже не самих вещей, а их проекций. Художник берет здесь пассивно то, что ему представляется в данный момент, и сознательно бежит познания вещи безотносительно к случайной обстановке наличного восприятия. Если в линии характерна ее индивидуальная форма, то точка лишена формы, а потому индивидуальности. Отсюда необходимость индивидуализировать точку величиной ее поверхности, тоном, цветом, то есть придать ей чувственные характеристики, помимо характеристики геометрической — известного места на плоскости. Отсюда далее понятно тяготение живописи еще более и еще грубее чувственно индивидуализировать ее точки — это ведет живопись к исканию фактур, а еще дальше — побуждает заимствовать эти фактуры уже в качестве готовых, из различных произведений техники. Так возникают наклейки, набивки, инкрустации и т. п.

Если бы нужно было привести примеры этого направления искусства в его более чистом виде, то, конечно, сюда относится прежде всего все направление к импрессионизму, будет ли этот импрессионизм называться своим именем или нет. Тинторетто, Эль Греко, отчасти Рембрандт, Делакруа и его школа, неоимпрессионизм в лице Поля Синьяка и др., пуантилизм и т. п. — все это стремится дать цветную среду, пассивную, несвязную, лишенную конструк-

ции и потому по вялости своей легко подчиняемую композиции. Если эту среду называть пространством, то во всяком случае оно не есть простор движения, ибо густо переполнено. Это пространство Декарта, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которой оно ошибочно логически, но естественно психологически всецело отождествляется.

Живопись распространяет вещественность на пространство и потому пространство склонно превращать в среду. Напротив, графика пространственность подводит к вещи и тем истолковывает самые вещи, как некоторые возможности движений в них, но движений в разных случаях различных. Иначе говоря, она истолковывает вещи как пространство особых кривизн или как силовые поля. Живопись, таким образом, имеет дело собственно с веществом, то есть с содержанием вещи, и по образцу этого содержания строит свое наружное пространство.

А графика занята окружающим вещи пространством и по образцу его истолковывает внутренность вещей. Пространство само по себе осязанию недоступно; но живопись все-таки хочет истолковать его как осязательное и для этого размещает в нем вещество хотя бы тончайшее. Так возникает световая среда. А с другой стороны, вещество как таковое не дает простору движениям. Поэтому внутренность вещи двигательному восприятию недоступна. График, строя пространство из движений и к внутрен-

ности вещи, хочет подойти тем же восприятием и потому изображает объем вещи, делая внутри его мысленные движения, то есть воображаемые двигательные опыты. Если бы он смирился перед недоступностью этого объема осязанию и этих опытов не проделал бы, то внутренность вещи осталась бы ему глубокой тайной и не могла бы быть изображена графически. Ведь живописец, касаясь вещи, передает ее вещество, начинающееся у границы и простирающееся вглубь, а графика может двигаться лишь около вещи и вещество ее при своем движении нисколько не познает, совершенно так же, как живописец осязанием вещи нисколько не познает окружающего ее пространства. И поэтому, если живописец экстраполирует свой опыт, распространяя в воображении познанное им вещество и во внешнее пространство, то график свой двигательный опыт относительно этого внешнего пространства экстраполирует на внутренность вещи, то есть в воображении своем вносит туда опытно ему недоступные движения. Тогда внутренность вещи протолковывается как силовое поле. [...]

Организация пространства художественного произведения была бы всякий раз единственным, уже более неповторимым случаем, если бы в средствах организующих не было бы запечатлено и способа пользоваться ими. Недостаточно еще написать книгу: необходимо запечатлеть в ней и порядок ее чтения. В противном случае читатель не сумеет воспринять слова книги в действительной их последо-

вательности, и произведение останется неразгаданным. Но это самое относится и ко всякому произведению, в том числе изобразительному. Мало того: чем отвлеченнее искусство, тем менее старых кусков действительности и сырых связей действительности усваивает оно себе, тем определеннее должно выступать в его делах руководящее начало или основная схема произведения. Строющие пространство элементы в сознании художника выступают планомерно и планомерность воспроизведения их зрителем, эту самую или некоторую иную, художник должен заповедать зрителю.

АВТОБИОГРАФИЯ

П. А. Флоренский родился 9-го января 1882 года около м. Евлах Елисаветпольской губ. (ныне Азербайджан). Отец мой, инженер путей сообщения, сын врача, строил участок Зак(авказской) ж(елезной) д(ороги), и вся семья жила в товарных вагонах железной дороги на месте будущей станции. Отец мой в раннем детстве потерял своих родителей и еще мальчиком должен был существовать собственным заработком. Родители матери тоже скончались до моего рождения. Из родственников со стороны отцовской у нас была только сестра отца, жившая на его иждивении, и сестры матери, тоже жившие большей частью при нас. Сведений о родных матери мы не имели, и я не знаю их даже по именам.

Семья наша была велика (7 детей и несколько теток) и жила исключительно на жалование отца. Материальное положение семьи стало улучшаться лишь в последние годы жизни отца, который умер в

1908 году.

Отчасти по недостаточной обеспеченности, отчасти по убеждению родителей семья жила очень замкнуто и серьезно: развлечения и гости были редким исключением, но зато в доме было много книг и журналов, на что урезывалось от необходимого. Уровень семьи был повышенно культурный, с разнообразными интересами, причем предметом интересов были знания технические (отец), естественнонаучные (дети) и исторические (отец, мать и отчасти все). Люди, с которыми соприкасались мы, были по преимуществу сослуживцы отца или товарищи его по гимназии.

Детство я провел сперва в Тифлисе и в Батуми, где отец строил военную Батумо-Архалцыкскую дорогу, затем снова в Тифлисе.

Относительно моего интеллектуального развития правильный лишь формально ответ был бы совсем не верен по существу. Почти все, что приобрел я в интеллектуальном отношении, получено не от школы, а, скорее, вопреки ей. Много дал мне отец лично. Но главным образом я учился у природы, куда старался выбраться, наскоро отделавшись от уроков. Тут я рисовал, фотографировал, занимался. Это были наблюдения характера геологического, метеорологического и т.д., но всегда на почве физики. Читал я и писал тоже нередко среди природы. Страсть к знанию поглощала все мое внимание и время. Я составил себе стенное расписание занятий по часам, причем время, назначенное классам и обя-

зательному посещению богослужения, окружил траурной каймой, как безнадежно пропавшее. Но и его я пользовал для своих целей. Мальчиком я делал самостоятельные работы по физике, и часть моих выводов не лишена, мне кажется, некоторого значения и по сей день. Гимназия давала слишком мало, разве что знание классических языков, которое я очень ценю, но и оно могло бы быть при той же затрате времени гораздо основательнее.

В чтении моем, несомненно, была система; но не отвлеченная, а создававшаяся самой жизнью. Чутьем я угадывал, что мне нужно и что не нужно, и не имею побуждений раскаиваться в своем выборе. Но многое, что мне было необходимо и что я искал, оставалось недоступным, так как мы жили в провинции.

Учился во 2-й Тифлисской классической гимназии. Класс наш считался выдающимся, и из него вышло довольно много деятелей (упомяну Д. Бурлюка, И. Церетели, Л. Розенфельда (Каменев(а)) и др.). Если не ошибаюсь, в классе было получено при окончании курса 6-7 золотых медалей и вдвое серебряных. Окончил я курс первым, но, думаю, по недоразумению, так как, занимаясь каждый день до 12 часов ночи своими делами, я довольно пренебрежительно отмахивался от уроков гимназических и учил их большей частью на переменах, в классное же время над партою обдумывал на бумаге постановку физических опытов.

В конце гимназического курса я пережил духов-

ный кризис, когда мне открылась ограниченность физического знания. В этом состоянии мною было воспринято воздействие Л. Толстого (которого ранее я игнорировал). В дальнейшем оно сказалось в стремлении понять общечеловеческое мироощущение и мировоззрение как истинное безотносительно — в противоположность условным и имеющим преимущественно техническое значение истинам науки. Моя склонность к техническому применению физики была внедрена во мне моим отцом, но оформлена лишь тогда, когда наука перестала быть предметом веры. Далее из того же кризиса вышел интерес к простым людям с цельным мироощущением и далее — интерес к религии. Воспитанный в полной изоляции от представлений религиозных и даже от сказок, я смотрел на религию как на нечто вполне чуждое мне, а соответственно уроки в гимназии вызывали лишь вражду и насмешку. Когда впоследствии, после Октябрьской революции, в каких-то анкетах спрашивалось о моем отношении к прекращению преподавания религии в средней школе, я с полным убеждением отвечал, что глубоко сочувствую этому прекращению, ибо эти уроки ведут только к атеизму. И более, хотя в порядке личного сочувствия, мне не может быть не жаль людей, попадающих в связи с вопросами религии в тяжелые условия, но в порядке историческом считаю для религии выгодным и даже необходимым пройти через трудную полосу истории, и не сомневаюсь, что эта полоса послужит религии лишь к укреплению и

очищению.

По окончании гимназии в 1900 году я поступил в Московский университет на Физико-математический факультет, по математическому отделению. Но и в университете главное значение для меня имели не лекции, а собственные занятия в библиотеке, причем в каждом вопросе моим стремлением было углубиться в него до конца наличных возможностей. В университете моими руководителями были Н. Е. Жуковский, Б. К. Млодзеевский и Л. К. Лахтин, а влияние испытал я особенно большое от Н. В. Бугаева. Параллельно занятиям математикой и физикой я посещал лекции философского характера и работал на соответственных семинариях. Штудировал историю отдельных физико-математических дисциплин.

Скажу кстати, что на математическом факультете мне принадлежала инициатива организации студенческого отделения московского математического общества под руководством Н. Е. Жуковского, причем заседания наши посещались и некоторыми профессорами. На историко-филологическом факультете я участвовал в организации историко-философического общества.

По окончании курса в университете я был оставлен Жуковским и Лахтиным при кафедре математики. Но в намеченную мною еще в гимназии программу входила еще история мировоззрения народов. С этой целью, не прерывая занятий математикой, я поступил в Московскую Духовную Акаде-

мию, древнейшее высшее учебное заведение в России, и погрузился там в библиотеку, считающуюся по своей специальности лучшей в мире. Мои занятия математикой и физикой привели меня к признанию формальной возможности теоретических основ общечеловеческого религиозного мирозерцания (идея прерывности, теория функций, числа). Философски же и исторически я убедился, что говорить можно не о религиях, а о религии, и что она есть неотъемлемая принадлежность человечества, хотя и принимает бесчисленные формы. Привыкнув с детства к уединенной жизни среди природы и в кабинете, я нашел в Сергиевском Посаде все благоприятные условия для научной работы, за исключением одного, лаборатории, которую старался частично возместить разными суррогатами. По окончании курса в академии я остался там в ней доцентом, а затем экстра-ординарным профессором по кафедре, которая сперва называлась Историей философии, а затем Историей мировоззрения. Параллельно этому я преподавал некоторое время физику и математику в среднем учебном заведении. После первого переворота стал читать лекции по физическим и математическим предметам в Сергиевском педагогическом техникуме, причем разработал ряд курсов по дисциплинам, тогда почти не имевшим литературы (дидактика геометрии, энциклопедия математики и др.). Наряду с этими занятиями в 1918 или в 1919 году Н. М. Троцкою я был привлечен к организации местной музейной комиссии в Сергиевом

посаде и тут проработал 2 года. Моей задачей было применить некоторые технологические и математические понятия к анализу и описанию произведений древней художественной промышленности, особенно металлической. Осуществляя эту задачу, я оставил службу в Комиссии, тем более что не чувствовал в себе достаточно сил, чтобы провести сознававшиеся мною вполне рациональными мероприятия музейного отдела в его борьбе с местной властью из-за музейного имущества, тогда еще юридически не оформленного.

После этого я обосновался в Москве и стал с 1920 года служить на московском заводе “Карболит” в качестве консультанта и затем заведующего испытаниями продукции завода. Кажется, в 1922 г(оду) моск(овское) отделение завода закрылось, и тогда я перешел на исследовательскую же работу в Технический отдел Главэлектро, а затем, после ликвидации его, в промышленный отдел. Кроме того, нередко работал в ГЭЭИ по поручениям Главэлектро; я был избран там в постоянные сотрудники и с согласия завед(ующего) пром(ышленным) отд(елом) несу должность завед(ующего) Лабораторией испытания материалов, мною же организованной.

В 1921 году я был избран профессором Высших Художественных Мастерских по кафедре “Анализа пространственности в художественных произведениях” на Печатно-графическом факультете. Эту дисциплину надо было создать, воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики.

Как всегда в моей жизни, трудность работы лишь привлекала меня, и в течение 3-х учебных годов я разрабатывал эту дисциплину и написал соответственный курс. Но далее повторять то же самое мне стало не интересно, и я, хотя и числюсь во ВХУТЕМАСе, но фактически два года лекций не читаю.

По вопросам политическим мне сказать почти нечего. По складу моего характера, роду занятий и вынесенному из истории убеждению, что исторические события поворачиваются совсем не так, как их направляют участники, а по до сих пор невыясненным законам общественной динамики, я всегда чуждался политики и считал, кроме того, вредным для организации общества, когда люди науки, призванные быть беспристрастными экспертами, вмешиваются в политическую борьбу. Никогда в жизни я не состоял ни в какой политической партии. Единственный раз, когда я позволил себе выступление с оттенком политическим, это была проповедь против смертной казни по случаю предполагаемого расстрела лейтенанта Шми(д)та. В свое время это мое выступление было истолковано неправильно, т. к. на самом деле подвигнуто оно было чисто нравственными мотивами и убеждением во внутреннем достоинстве Шми(д)та.

Все время революции провел я в Сергиевом Посаде. Участия в гражданской войне не принимал, в армии никогда не служил. Из работ внеслужебных написал за это время ряд исследований по физике и математике, частью напечатанных. Участвовал в

VIII Электротехн(ическом) съезде, делал ряд докладов в ВАИ и в Обществе электротехников. Судим не бывал.

Что касается по вопросу о заработке, то я стал зарабатывать уроками еще в гимназии, а затем зарабатывал уроками и литературою.

Относительно своей работы полагаю, что настоящее ее течение, как меня направила судьба, является наиболее подходящим.

⟨1927⟩

ИКОНОСТАС

Впервые: Богословские труды, сб. 9. М., Изд. Московской Патриархии, 1972, с. 83–148.

Статья написана в Загорске в 1922 году как один из разделов книги “Философия культа”. По мнению свящ. Анатолия Просвирина, подготовившего первую публикацию, “не имеет ярко выраженного заключения” и, возможно, является незавершенной.

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Впервые: Труды по знаковым системам. Сб. 3. Тарту, 1967, с. 381–416 (с некоторыми сокращениями). С восстановлением сокращений — в кн.: Свящ. Павел Флоренский. Статьи по искусству. Париж, 1985, с. 117–192. В данном издании текст приводится по кн.: П. А. Флоренский. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990, с. 44–106.

Время создания работы — октябрь 1919 года. Обладая вполне самостоятельной ценностью, она должна была войти в состав более обширного труда (“У водоразделов мысли”), план издания которого был объявлен на страницах книги “Мнимости в геометрии” (М., Поморье, 1922). План, однако, не был реализован, и первая публикация статьи появилась в Тарту сорок пять лет спустя.

ХРАМОВОЕ ДЕЙСТВО КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Впервые: журн. “Мáковец”, 1922, N 1, с. 28–32.

Первый номер журнала “Мáковец” был выпущен издательством “Млечный путь” в начале 1922 года. Он являл собою, по сути, печатный орган Союза художников и поэтов “Искусство — жизнь”, в состав которого входили С. В. Герасимов, Л. Ф. Жегин, М. С. Родионов, С. М. Романович, В. Н. Чекрыгин, Н. М. Чернышев и другие. О. Павел, с 1921 года преподававший во ВХУТЕМАСЕ, был лично знаком со многими из упомянутых художников, посещал их собрания и поставил свою подпись под манифестом Союза (“Наш пролог”), опубликованным в том же номере журнала.

НЕБЕСНЫЕ ЗНАМЕНΙΑ (Размышления о символике цветов)

Впервые: журн. “Мáковец”, N 2, с. 14–16.

Второй выпуск “Мáковца” появился в июне 1922 года и оказался последним. В разделе “Хроника” сообщалось о

предстоящем издании “Лекций по анализу перспективы” П. А. Флоренского. Известно также, что для третьего, неосуществленного, номера о. Павел готовил статью “О реализме”.

**АНАЛИЗ
ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

Рукопись объемом 12 печатных листов находится в архиве К. П. Флоренского. Не имея возможности издать работу целиком, редакция сочла необходимым поместить в сборнике фрагменты ее, опубликованные К. П. Флоренским и Г. А. Загянской в журнале “Декоративное искусство СССР” (1982, N 1, с. 25–29). Текст фрагментов представляет собою с некоторыми сокращениями §§ 22–40 рукописного оригинала.

АВТОБИОГРАФИЯ

Впервые: “Наше наследие”, 1988, N 1, с. 74–78.